UNIVERSITÀ DI PISA

DIPARTIMENTO DI
FILOLOGIA, LETTERATURA E LINGUISTICA

CORSO DI LAUREA IN
LETTERATURE E FILOLOGIE EUROPEE

TESI DI LAUREA

Le Fablel dou Dieu d'amors. Nuova edizione critica con introduzione e traduzione italiana

CANDIDATO
Arianna Iacono

RELATORE
Chiar.ma Prof.ssa Maria Grazia Capusso

CORRELATORE
Chiar.mo Prof. Pietro G. Beltrami

ANNO ACCADEMICO 20__/20__

INDICE

INDICE 1

PREMESSA 3

INTRODUZIONE 8

1. I *DÉBATS DU CLERC ET DU CHEVALIER* 9

1.1 L'INFLUENZA DI OVIDIO 11
1.2 LA FIGURA DEL CHIERICO 14
1.3 LA GEOGRAFIA DEL DIBATTITO 17

2. PANORAMICA SUI TESTI DEL *DÉBATS DU CLERC ET DU CHEVALIER* 23

2.1 I TESTI MEDIOLATINI: *ALTERCATIO PHYLLIDIS ET FLORAE* E *LE CONCILE DE REMIREMONT* 23
2.2 *LE JUGEMENT D'AMOURS* 29
2.3 *HUÉLINE ET AIGLANTINE*, *BLANCHEFLOUR ET FLORENCE*E LA REDAZIONE FRANCO-ITALIANA *FLORENÇA E BLANCHEFLOR* 32
2.3.1 HUÉLINE ET AIGLANTINE 32
2.3.2 LA GESTE DE BLANCHEFLOUR ET FLORANCE 34
2.3.3 LA REDAZIONE FRANCO-ITALIANA 37

3. LA TRADIZIONE PROVENZALE DEL POEMETTO ALLEGORICO 39

3.1 *LA TENSON* DI GUILLEM DE SAINT-DIDIER 39
3.2 *CELEIS CUI AM DE COR E DE SABER* DI GUIRAUT DE CALANSO 40
3.3 *LA CORT D'AMOR* 44
3.4 *IL CHASTEL D'AMOR* 47
3.5 LA NOVELLA ALLEGORICA DI PEIRE GUILHEM 48

IL *FABLEL DOU DIEU D'AMORS* 51

1. ANALISI NARRATIVA 52

2. L'INQUADRAMENTO TOPOGRAFICO 56

2.1 IL LOCUS AMOENUS 56
2.2 IL *VERGIER* 59
2.3 IL PALAZZO D'AMORE 65
2.4 ALTRI ACCENNI DI *LOCUS AMOENUS* NEL *FABLEL DOU DIEU D'AMORS* 73
2.5 I VILLANI 75

3. IL DIO D'AMORE E LE SUE FRECCE 80

4. FLORA E FAUNA IN *DOU DIEU D'AMORS* 88

4.1 ALBERI E UCCELLI 88
4.2 IL DRAGO 94
4.3 LA FENICE 100

5. EL MOIS DE MAI, QANT LA ROSE EST FLORIE 106

5.1 L'INSERZIONE LIRICA NEL *FABLEL DOU DIEU D'AMORS* 106
5.2 FUNZIONI DELL'INSERZIONE LIRICA 108

6. LA STORIA D'AMORE DELLA FANCIULLA 113

7. L'ESPERIENZA ONIRICA NEL *FABLEL DOU DIEU D'AMORS* 117

ALTRI TESTI CORRELATI 122

1. IL *DE AMORE* DI ANDREA CAPPELLANO 123

2. *DE VENUS LA DÉESSE D'AMOR* 126

2.1 SCHEMA DELLE CORRISPONDENZE TRA *VENUS LA DÉESSE D'AMOR*, IL *FABLEL DOU DIEU D'AMORS* E ALTRI TESTI 132

3. IL *FABLEL DOU DIEU D'AMORS* E I POEMI ONIRICI DI CHAUCER 136

4. *LAY D'ORPHEY* **145**

LE FABLEL DOU DIEU D'AMORS **148**

IL MS. 1553 **149**

DATAZIONE DEL MS. 1553 E IPOTESI SUL COMMITTENTE E SULLA SUA RICEZIONE 151
TESTI DEL MS. 1553 153
LA QUESTIONE DEI "TEXTES DE CIRCONSTANCE" 155
DOU DIEU D'AMOURS: DATAZIONE, AUTORE E OSSERVAZIONI SUL TITOLO 156

NOTA AL TESTO E ALLA TRADUZIONE **159**

DOU DIEU D'AMORS **160**

TRADUZIONE **182**

GLOSSARIO **203**

BIBLIOGRAFIA **208**

PREMESSA

Marc-René Jung, nel capitolo *Le jugement à la cour du Dieu d'Amour* della sua opera *Études sur le poème allégorique en France au moyen âge*, mostra in maniera piuttosto chiara come il *Fablel dou Dieu d'Amors* "constitue un amalgame d'éléments narratifs, descriptif et allégoriques antérieurs"[1]. Il componimento ha una struttura particolare: è, infatti, costituito da due parti autosufficienti che non hanno apparentemente legami fra loro[2], eccetto per il fatto che entrambe raccontano i sogni dell'autore, due sogni differenti che si susseguono nella narrazione, separati solamente da un breve momento di veglia.

Nel primo sogno, il poeta si desta in un giardino e assiste a un alterco tra alcuni uccelli a proposito dei meriti e i demeriti del chierico e del cavaliere in ambito amoroso; nel secondo, il poeta incontra la sua *amie* che viene, però, improvvisamente rapita da un mostro volante. Fortunatamente arriva in soccorso il Dio d'Amore, il quale accompagna il poeta alla sua dimora e gli chiede di aspettarlo, mentre lui va alla ricerca della fanciulla. Il racconto prosegue con la descrizione del palazzo del Dio d'Amore, l'incontro con la fenice che pone un indovinello al poeta, la passeggiata con una giovane donna che accompagna l'autore a visitare la camera del Dio e la tomba del suo compagno, morto per amor suo, il ritorno del Dio d'Amore che ha salvato l'amata dal mostro che l'aveva portata via. Infine il poeta si risveglia definitivamente e si rende conto che ha solamente sognato.

Le influenze su questo testo sono molteplici, come vedremo, ma la struttura peculiare del *Fablel* permette, anche se in maniera forse eccessivamente schematica, di individuare due tipi diversi di modelli, uno per ognuna delle parti di cui il testo si compone. La lite tra gli uccelli, infatti, conduce immediatamente alla tradizione dei *Débats du clerc et du chevalier,* mentre l'arrivo del Dio d'Amore, sebbene questo personaggio sia presente anche nei testi dei *Débats,* e soprattutto la particolare descrizione del suo palazzo, hanno notevoli consonanze con i testi allegorici provenzali. La schematicità di questa divisione è ovviamente poco esauriente, poiché

[1] JUNG 1971, p. 204;

[2] LECOMPTE 1910 p. 65: "An examination of the contents leads to the conclusion that the Fablel is not an original production but a combination and working over of probably two other poems"

le influenze si contaminano e si disseminano lungo tutto il testo del *Fablel*, così come all'interno della tradizione stessa, ma può risultare utile dal punto di vista espositivo e critico.

C'è un'altra cosa importante da dire. Possiamo affermare, infatti, che molta dell'attenzione conferita al *Fablel dou Dieu d'Amors* dipende, a seconda della data assegnata per la sua stesura, dalla possibile influenza sul *Roman de la Rose*. Lecompte non è sicuro che abbia influenzato Guillame de Lorris e pensa che sia solamente uno dei tanti componimenti che si rifanno alla tradizione, anzi sostiene che sono più le differenze "in spirit and matter", e che le somiglianze si riducono al sogno che avviene in una mattina di maggio, al giardino e all'incontro con il Dio d'amore. D'altra parte, Ernest Langlois, che conduce uno studio sulle origini e le fonti del *Roman de la Rose*[3], nel 1890 è convinto che Guillaume de Lorris si sia ispirato proprio al *Fablel,* "incontestablement plus ancien que le *Roman de la Rose*"[4], o meglio al "cadre du Dieu d'Amours" che è presente in esso:

> «La première idée de ce songe est venue à Guillaume du fableau du Dieu d'Amours; c'est le songe qui sert de cadre à ce poeme qu'il a directement imité»[5].

Langlois conferma, però, in qualche modo la tesi di Lecompte a proposito della diversità di spirito delle due opere e sostiene, infatti, che l'autore della prima parte del *Roman de la Rose* modifica il significato del sogno primaverile:

> «Guillaume de Lorris s'est inspiré du Dieu d'Amours; il en a imité le songe, en lui donnant toutefois une signification à laquelle l'auteur du fableau n'avait attaché aucune importance: il l'a présenté comme une révelation de l'avenir»[6].

Tra il 1914 e il 1924, anno della sua morte, Langlois riprenderà in mano i manoscritti del *Roman de la Rose* e ne pubblicherà una nuova edizione in cinque volumi. Nell'introduzione al primo tomo, l'autore si ricrederà completamente sulla

[3] LANGLOIS 1973;

[4] LANGLOIS 1973, p. 34;

[5] LANGLOIS 1973, p. 55;

[6] LANGLOIS 1973, p. 58;

priorità del *Fablel* rispetto all'opera di Guillaume de Lorris e invertirà il senso del debito[7].

Nel 1971, Jung tira le fila sui rapporti tra *Roman de la Rose* e *Fablel*, dichiarando che molto probabilmente quest'ultimo è stato composto dopo il romanzo allegorico, ma che fondamentalmente "les deux poèmes n'ont rien à voir l'une avec l'autre; les ressemblances s'expliquent suffisamment par la tradition commune"[8]. Per questo motivo il presente studio non si occuperà dei legami con il *Roman de la Rose*, ma si proporrà piuttosto di dipanare i fili delle molteplici influenze e di dare un ordine alla tradizione narrativa didattico-amorosa francese e provenzale nella quale il *Fablel dou Dieu d'Amors* si colloca.

Saranno velocemente passati in rassegna i testi antico-francesi dei *Débats du cler et du chevalier*, in seguito i poemetti provenzali didattico-amorosi, dopodiché verrà dato spazio a un approfondimento su alcuni elementi chiave del *Fablel*. Infine un ulteriore capitolo avrà lo scopo di concludere lo studio con uno sguardo a ciò che è stato scritto dopo il *Fablel dou Dieu d'Amors*: in particolare, viene proposta una rapida comparazione tra il testo del *Fablel* e il testo *Venus la déesse d'amor*[9], dove saranno messi in evidenza i punti in comune e i punti divergenti, nel tentativo di dare dignità a un componimento che troppo spesso viene presentato come una copia del *Fablel* o di altri testi (cfr. ALTRI TESTI..., par. 2) e al quale va invece riconosciuta una coerenza interna. È certamente vero che l'autore di *Venus*, anch'egli anonimo, attinge e prende in prestito da altri autori, talvolta trascrivendo i versi senza modificarli, ma è in grado di creare un testo nuovo, piacevole e che presenta motivi originali.

---

[7] "J'ai compté jadis le *Fablel dou Dieu d'Amours* parmi les sources de la première partie du Roman de la Rose; aujourd'hui je croirais plus volontiers que de ces deux poèmes le plus ancien est celui de Guillaume, et comme il n'est guère permis de douter qu'il y a eu emprunt de l'un à l'autre, j'interventis le rôle de prêteur et de emprunteur", cit. da *Le roman de la rose par Guillaume de Lorris et Jean de Meung* ; publ. d'après des ms. par Ernest Langlois. 1914-1924, pp.13-4;

[8] JUNG 1971, p. 204;

[9] Considerato addirittura da Jubinal un'altra versione del *Fablel*: "Nous étions en train de chercher si d'autres copies que celles de la Biliothèque Royale existaient et, nos enquêtes, à cet égard, allaient nous mettre à même de penser que nous pouvions affirmer, en sûreté, qu'il n'y en avait pas, lorsqu'un savant […] M. le conseiller Monmerqué eût la bonté de nous désigner le manuscrit de l'Arsenal 283 (Belles Lettres françaises) […] dont il lui était resté dans le souvenir qu'une pièce intitulée *Deesse d'amour* pouvait présenter quelque affinité avec notre fablel". JUBINAL 1834, pp. X-XI

> «C'est une délicieuse farciture de motifs romanesques et lyriques, divisée en deux grandes parties»[10],

così definisce il *Fablel dou Dieu d'Amors* Marie-Geneviève Grossel in *"Savoir aimer, savoir le dire", notes sur les* Débats du clerc et du chevalier (1995).

Dal punto di vista del genere, i componimenti romanzi del Dibattito sono di difficile collocazione, in quanto testi compositi che fondono motivi tipici delle *reverdies*, della pastorella e della *tenso* si alternano e si confondono.

L'esordio primaverile, l'ambientazione fatata, la descrizione del Dio d'amore, i nomi floreali delle fanciulle, gli abiti e la presenza degli uccelli s'inseriscono nel grande contenitore della *reverdie*, termine che identifica quei componimenti lirici che hanno come tema fondante l'immagine del risveglio della primavera. La discussione tra le due giovani riprende lo schema dei *jeux partis* o della *tenso*. Il cavaliere, o il poeta, che entra nel giardino, perso nei suoi pensieri d'amore, che vede e spia l'animato dialogo tra le fanciulle, richiama l'*incipit* di alcune pastorelle.

In questa commistione di generi e infuenze fa capolino l'allegoria.

Secondo la retorica medievale l'allegoria è un tropo dell'*ornatus difficilis,* ma l'equivalenza che nel tempo i critici hanno proposto tra l'*ornatus difficilis* e l'ermetismo moderno non è applicabile *tout court* ai testi del XIII secolo[11]: infatti, non è assolutamente provato che i poeti medievali volessero essere oscuri, come lo sono stati intenzionalmente Valery o Mallarmé. L'ipotesi dello studio *Allegoria in versi* di Marco Grimaldi, che facciamo nostra, è che l'allegoria nella poesia medievale[12] non abbia lo scopo di nascondere un significato, bensì quello di comunicarlo. In questo senso Grimaldi afferma che l'allegoria non è un genere, ma una forma[13], e in quanto forma serve a veicolare un significato.

L'allegoria è dunque la forma attraverso la quale l'autore del *Fablel dou Dieu d'Amors* esprime il suo insegnamento sulla cortesia e sulla *fin'Amor;* e se allegoria e personificazioni sono inscindibili nel contesto medievale, eroe indiscusso del *Fablel* è

---

[10] GROSSEL 1995, p. 282-283; Marie-Geneviève Grossel inserisce a pieno titolo il *Fablel dou Dieu d'Amors* nella tradizione dei *Débats du clerc et du chevalier*.

[11] Cfr. GARAVELLI 2010

[12] Marco Grimaldi fa riferimento soprattutto alla lirica tobadorica e non francese.

[13] GRIMALDI 2012;

il Dio d'amore (*abstactum agens*), e l'intero componimento è pervaso dalla sua figura, che si riflette e si espande tutt'intorno, dando vita a un luogo meraviglioso, che è anche una sua estensione e lo riproduce all'infinito: così il cavallo è "couvers de flors" (v. 233), la trama del suo mantello è d'amore e l'ordito dei giorni di maggio, gli uccelli si animano e si comportano come esseri umani, il fossato intorno al castello è fatto di sospiri e l'acqua che vi scorre di lacrime, l'ingresso del palazzo del dio è fabbricato con componimenti e suoni di strumenti musicali peculiari del contesto amoroso (*rotruenges*, *dis*, *chansons*, sons de l'harpe, *lais* bretoni) e via dicendo[14].

Tutto questo è racchiuso nella cornice del sogno, astuzia poetica e originale[15], che colloca gli avvenimenti fantastici del *Fablel* nello spazio della possibilità onirica.

Il racconto di un sogno allegorico avrà fortuna come tecnica narrativa, nell'ultimo capitolo, infatti, si propone un piccolo approfondimento sui rapporti tra il *Fablel dou Dieu d'Amors* e i poemi onirici di Chaucer.

A oggi esistono tre edizioni del *Fablel dou Dieu d'Amors* (JUBINAL 1834, LECOMPTE 1910 e OULMONT 1911) e una sola traduzione integrale in inglese, mai segnalata a livello biblografico, che non è compresa in una monografia sul *Fablel,* ma fa parte di una rassegna di opere antico francesi, fonti di Chaucer[16]. Questo studio si propone di presentare una nuova edizione del testo, a partire da quella ancora valida di Lecompte, e per la prima volta una traduzione italiana.

Seguirà, infine, un glossario dei termini notevoli.

[14] Sull'allegoria nella letteratura francese medievale cfr. LEWIS 1969, STRUBEL 1975, 1989, 2002, ZAMBON 2000, SERRA 2015; per una ricostruzione storico-teorica dell'allegoria cfr. FLETCHER 1968

[15] Nessun testo dei *Débats du clerc et du chevalier* adopera questo espediente letterario, tra i poemetti provenzali invece ne fa uso Guillem de Saint Didier. Come già detto, il *Roman de la Rose* è il racconto di un sogno.

[16] WINDEATT 1982

INTRODUZIONE

1. I *DÉBATS DU CLERC ET DU CHEVALIER*

È indicato con il nome di *Débats du clerc et du chevalier* un gruppo di testi mediolatini e volgari, composti tra il XII e il XIII secolo. Questi hanno come tematica principale il contrasto tra donne, solitamente due[17], a proposito della superiorità in amore del chierico sul cavaliere, o viceversa. Queste opere sono: in latino, *Altercatio Phyllidis et Florae, Le Concile de Remiremont;* in francese, *Jugement d'Amour* o *Florence et Blancheflor*, conservato in cinque manoscritti che presentano alcune differenze tra loro[18]*,* il frammento di *Huéline et Aiglantine,* le due redazioni anglo-normanne *Blancheflour et Florance* e *Mélior et Ydoine*.

Se il *Fablel dou Dieu d'Amors* sia effettivamente parte della tradizione o se si inserisca solamente nella sua scia finale, usufruendo di qualche elemento del *topos*, è argomento di disaccordo tra gli studiosi. In *Les Débats du clerc et du chevalier* Charles Oulmont pone il *Fablel dou Dieu d'Amors*, insieme a *Venus la déesse d'Amor,* di poco posteriore, a conclusione di questo dibattito protrattosi lungo due secoli; anche M.-R. Jung mette in relazione il *Fablel* con la tradizione dei *Débats*, sostenendo che, a partire da *Phyllis et Flora* sino a *De Venus la deesse d'Amour,* i cosidetti *Débats du clerc et du chevalier* si arricchiscono di elementi narrativi e allegorici: le descrizioni del palazzo del Dio d'amore e dei vestiti dei personaggi si "allegorizzano", ispirandosi alla lirica, viene introdotto il corteo degli uccelli. Nelle versioni anglo-normanne del *Jugement d'Amour* (*Mélior et Ydoine* e *Blancheflour et Florence*) il narratore si mette in scena e racconta di aver assistito alla vicenda che va a raccontare. Così anche nel *Fablel,* come in *Venus* e nel *Roman de la Rose,* il narratore è attore e protagonista della storia, fatto che avvicina questi testi alla modalità enunciativa della pastorella; infine s'inizia a parlare di "courtoisie" come di una qualità profondamente legata all'amore:

> «Enfin, dans le *Fablel*, et plus encore dans *Vénus*, il est dit en termes exprès que la courtoisie des sentiments est le seul titre à l'amour. Tout est courtois, d'ailleurs, dans ce deux poèmes, les songes, l'excès de l'allégorie»[19],

[17] Fa eccezione solo il *Concile de Remiremont*, che presenta un'intera assemblea di monache;

[18] In particolare si discosta notevolmente dagli altri la versione del ms. D [fr. 795, fol. 7^b – 10^a]; Oulmont ne riporta una edizione in OULMONT 1911;

[19] OULMONT 1911, p. 79;

sostiene Charles Oulmont, il quale afferma anche che "le *Fablel* et *Vénus* contiennent déjà tous les éléments du *Roman de la Rose*"[20]

Secondo lo studioso francese la novità che il *Fablel* introduce nella tradizione del dibattito è il fatto che non vi è più un *jugement d'amour*, non è più necessario scegliere tra chierico e cavaliere poiché l'unico metro di giudizio è la *courtoisie*[21]:

> Trestout se teurent; li loussignos parla:
> Signour, dist il, cius ki bien amera,
> Ja de nului s'il puet mesdira;
> Mais preus, et sages, et cortois estera.
> Sous ciel n'a home s'il se painne d'amer,
> Cortois ne soit, ains qu'il s'en puist torner.
> Por chou vos pri, cel plait laissiés ester;
> Par poi de cose puet bien bien grans mals monter[22].
>
> (vv. 129-136)

Giuseppe Tavani, invece, autore del saggio *Il dibattito del chierico e del cavaliere nella tradizione mediolatina e volgare* (1964), di cui si tratterà in seguito, esclude dalla sua ricerca il *Fablel dou Dieu d'Amors* e *Venus la déesse d'amour*.

---

[20] OLMONT 1911, p. 79

[21] Oulmont fa notare che anche nel ms. D del *Jugement d'Amours* si trova qualcosa del genere (OULMONT 1911):

> Je nomme tous a chevalier
> Ciaus qui aiment de cuer entier
> (vv. 264-65)

In definitiva, però, chi pronuncia questa frase è il regolo, che sostiene il cavaliere a discapito del chierico.

[22] Il corsivo è mio;

1.1 L'INFLUENZA DI OVIDIO

Jean Frappier, autore di un ampio studio che tratta dell'influenza che l'ideale cortese ha avuto sulle letterature francese e provenzale[23], cerca di individuare l'origine del conflitto tra chierici e cavalieri e, appoggiandosi allo studio di Edmond Faral sullo stesso argomento, cita l'opera del poeta latino Ovidio, *Amores*, come possibile scintilla, o perlomeno come prima attestazione del contrasto. Tuttavia egli rileva come il successo dei *Débats du clerc et du chevalier* sia dipeso soprattutto da una certa rivalità di classe che nel XII secolo è sorta nella società francese, in altre parole come il germe di provenienza ovidiana abbia trovato un terreno fertile per svilupparsi:

> «'Il existe une élégie des *Amours*, remarque Edmond Faral, où Ovide se plaint que sa maîtresse lui ait préféré un chevalier et où il condamne l'amour des chevaliers en général. Nous trouvons déjà là l'idée que l'amour des gens d'étude vaut mieux que celui des gens de guerre'. En admettant que la graine vienne d'Ovide, elle n'a pu germer que dans un terrain favorable où la rivalité du clerc et du chevalier répondait à une réalité morale et sociale. De toute évidence on ne saurait expliquer le succès du fameux débat par le mécanisme d'une imitation strictement littéraire»[24]

Armando Bisanti, nel suo articolo a proposito dell'*Altercatio Phyllidis et Florae*[25] conferma, se pur con qualche riserva, la tesi di Frappier:

> «Il tema, la cui lontana origine può rintracciarsi in un'elegia degli ovidiani *Amores*, nella quale il poeta latino inveiva contro le donne che preferivano i cavalieri ricchi ai poeti poveri (III 8,3-4 Ingenium quondam fuerat pretiosior auro, / ac nunc barbaria est grandis habere nihil; 9-10 Ecce, recens dives, parto per vulnera censu, / praefertur nobis sanguine pastus eques), assume un rilievo tipicamente "medievale", ove si pensi alla contrapposizione sociale e di classe fra chierici e cavalieri, fra religiosi e laici che caratterizza e attraversa tutta l'età del Basso Medioevo: esso è coltivato all'interno

[23] FRAPPIER 1959;

[24] FRAPPIER 1959, p. 150;

[25] BISANTI 2008, pp. 197-222;

> delle scuole come oggetto di esercitazione retorica, e la sua discussione è sempre presente nella trattatistica d'amore e nella poesia didascalica»[26].

Per quanto il fatto che i *Débats* siano scaturiti da quel verso degli *Amores* sia oggetto di discussione, ciò che è certo è che nel XII secolo sono avvenute una riscoperta e una rivalutazione del poeta latino, tanto da conferire a questo periodo il nome di "età ovidiana":

> «Sotto il segno di Ovidio si sono formate, all'alba delle letterature moderne dell'Europa occidentale, nuove aspirazioni di poesia e aperture culturali assolutamente originali e soprattutto rivoluzionarie rispetto al più recente passato. […] L'affacciarsi di Ovidio alla ribalta letteraria e il suo progressivo prevalere sono un fenomeno rivelatore di una nuova direzione degli interessi intellettuali di quell'età che ha iniziato in Francia la sua rigogliosa esperienza»[27].

Il rinnovato interesse per Ovidio emerge dopo secoli di silenzio e ripudio del poeta, dovuti al fatto che nel primo periodo medievale, profondamente cristiano, egli era considerato un autore immorale e rappresentava "il simbolo più palese e sconcertante dell'ispirazione corruttrice che stava alla base della letteratura pagana"[28]. È nella sua attenzione per l'uomo e per l'individuo con i suoi moti psicologici e passionali, che cogliamo la rottura con il passato:

> «Ovidio penetrava e operava nel sottosuolo della letteratura e del costume. Il suo progressivo inserimento nella coscienza letteraria e psicologica finiva col toccare o rivelare le radici stesse della vita, del costume, della più gelosa esperienza»[29].

Con la sua ricomparsa nel panorama letterario medievale, assistiamo a una laicizzazione e a una modernizzazione della produzione culturale. Questo cambiamento s'inserisce nell'ambito di una più vasta restaurazione del sapere nella cultura medievale, che proprio nei secoli XII e XIII assume un valore oggettivo,

[26] BISANTI 2008, p. 198;

[27] BATTAGLIA 1959, pp. 186-7;

[28] BATTAGLIA 1959, p. 187;

[29] BATTAGLIA 1959, p. 188;

prendendo le distanze dal sapere ecclesiastico e diventa "misura della civiltà dell'individuo"[30].

Ed è in questo stesso periodo che nasce e si sviluppa la trattatistica amorosa in volgare, detta anche letteratura didattica amorosa, di cui fanno parte i *Débats du clerc et du chevalier*. Se in un primo momento l'etichetta di *arts d'aimer* era riservata ai volgarizzamenti di area gallo-romanza del testo ovidiano, già nel 1968 Cesare Segre presentò nel *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters* (VI/1-2) gli *arts d'aimer* sotto una nuova luce, ne ampliò e modificò il canone e ne stabilì un'effettiva autonomia di genere. Infatti, i testi in volgare della trattatistica amorosa non avevano solo l'opera di Ovidio come riferimento, ma attinserò anche a un altro modello latino, molto più recente, medievale e nato in ambiente cortese, il *De Arte honeste amandi* di Andrea Cappellano (1185 ca). Come sottolinea giustamente Massimiliano De Conca, "la duplice direzione (Ovidio e Cappellano), non obbligatoriamente divergente, né tanto semplicisticamente convergente, è il prodotto di una particolare cultura in un particolare momento storico"[31]:

> «Le *artes amandi* in volgare lasciano avvertire, come ogni tipo di letteratura trattatistica volta alla codificazione, la crisi della società del XIII secolo, una crisi di costumi prima ancora che culturale, in cui la società feudale muoveva i suoi ultimi passi. […] Certamente la nascita di questa letteratura didattica, che va ricollegata a una produzione precedente, è indice di un cambiamento della posizione sociale della donna, fino ad allora semplice oggetto di matrimoni di interesse, ma ormai alla ricerca nell'amore delle soddisfazioni della galanteria di cui viene privata dal matrimonio»[32].

È evidente il fatto che nei *Débats* le protagoniste sono sempre donne, e anche quando entra in gioco il poeta, egli si limita a essere *voyeur* e testimone delle avventure delle due fanciulle. Fillide, Flora e le altre hanno delle opinioni (anche se stilizzate e basate su esigenze piuttosto materiali) su cosa sia meglio per loro, affrontano un viaggio da sole, e si confrontano direttamente col Dio d'amore.

---

[30] RUSSO 1959, pp. 314;

[31] Massimiliano De Conca, *Andrea Cappellano e la trattatistica amorosa in volgare*, in LECCO 2006, p. 68;

[32] LECCO 2006, p. 71;

Tematica, questa dell'"emancipazione femminile", che non è stata fino a oggi trattata, ma che meriterebbe un approfondimento.

1.2 LA FIGURA DEL CHIERICO

È interessante seguire attraverso i testi dei *Débats du clerc et du chevalier* i cambiamenti che subiscono le figure del chierico e del cavaliere, simboli di un'epoca che procede verso la sua fine. Se il cavaliere è facilmente identificabile e riconoscibile, e rimane nel tempo pressoché uguale a se stesso, più importante è soffermarsi sul *clerc,* termine ambiguo e meno comprensibile[33]. Nei *Débats* si discutono le qualità dei *clercs* in quanto possibili amanti e questo fatto può risultare insolito se si pensa al chierico semplicemente come a un uomo di Chiesa. Tuttavia bisogna tenere presente che il chierico si pone in una posizione peculiare in quanto rappresentante del clero della Chiesa cattolica: esso, infatti, poteva godere dei benefici ecclesiastici nonostante non avesse ancora ottenuto gli Ordini maggiori e non fosse perciò sottoposto al voto di castità[34]. Lo stesso termine, al contempo, poteva indicare chi avesse acquisito pienamente gli Ordini, divenendo un membro del clero a tutti gli effetti. Nel suo studio sulle fonti latine dei racconti e dei romanzi cortesi del Medioevo (1913)[35], Edmond Faral si occupa anche dei *Débats du clerc et du chevalier* e illustra brevemente quali sono le circostanze storiche durante le quali si sviluppa questa tradizione che vede opporsi chierici e cavalieri; si sofferma sulla figura del chierico e spiega: "il y avait deux sortes de clercs, parmi lesquels ceux qui n'avaient reçu que les ordres mineurs n'étaient pas astreints au célibat"[36].

Charles Oulmont, *homme de lettres* che ha dedicato un'opera proprio ai *Débats*[37], approfondisce l'argomento prendendo in rassegna quelle che definisce le

[33] Clerc, s.m. Celuy qui est dans l'Ordre Ecclesiastique, en ce sens il est opposé à laique […]. Il se prend particulierement pour celuy qui n'a que la simple Tonsure, ou les Mineurs, & en ce sens il est opposé à celuy qui a les Ordres Sacrez. […] Clerc signifioit aussi autrefois, Un homme lettré […], *Le dictionnaire de l'Académie françoise*, dédié au Roy. T. 1. A-L, 1694, p. 198;

[34] Fino al Concilio Vaticano II (1962-65)

[35] FARAL 1913;

[36] FARAL 1913, p. 194;

[37] OULMONT 1974;

"sources juridiques (décrets de papes et des conciles)"[38] a proposito del matrimonio dei *clercs,* dal concilio di Lisieux del 1064 fino a un sermone di Innocenzo III sui costumi del clero[39] (fine XII- inizio XIII): è esistito un grande dibattito all'interno della Chiesa su questo tema, e ciò che risulta dai dati raccolti da Oulmont è che i chierici che avevano solamente gli Ordini minori potevano prendere moglie, o meglio, erano liberi di mantenerla se già ne avevano una, continuando a giovarsi dei privilegi religiosi.

A partire dal Medioevo, inoltre, il termine si riferisce per estensione anche a coloro che, in generale, erano dediti ad attività intellettuali e allo studio del latino: la formazione scolastica, infatti, era stata fino a quel momento per lo più affidata alla Chiesa. È proprio a cavallo tra i secoli XI e XII che si viene a creare una spaccatura tra cultura ecclesiastica e cultura laica, nascono le prime *universitates studiorum,* in seguito all'esigenza di laicizzazione del sapere di cui abbiamo parlato in precedenza a proposito della riscoperta di Ovidio.

> «E chierico, in effetti, era il termine con cui ormai s'indicavano anche i letterati, i giuristi, gli storici, gli uomini di cultura del tempo, con termine che rivelava la derivazione dall'ambito della cultura ecclesiastica, ma che si riferiva a una cultura che da quella si stava staccando […] Si andava formando una vera e propria classe intellettuale con la coscienza di una cultura nuova, di sensi più liberali e laici, che si immetteva nella società medievale, apportando in essa l'ideale nuovo di una supremazia fondata sulla forza della cultura e della ragione, più che sulla forza delle armi e della fede»[40].

"Ils [les clercs] vivaient de la vie du monde et formaient dans la société la classe des lettrés"[41], avevano studiato i poeti antichi, ammiravano e lodavano Ovidio, tanto che la loro maniera di vivere si era modificata, e la loro produzione letteraria aveva assunto un tono tutto particolare, nel quale l'amore occupava una posizione di privilegio:

---

[38] OULMONT 1974, p. 21;

[39] Innocenzo III, *De contemptu mundi sive de miseria conditionis humanae*, Liber Secundus, Caput XXII [il riferimento non è giusto: Oulmont parla di un sermone fatto per il giorno delle ceneri, vedi p. 30 nota 1];

[40] RUSSO 1959, pp. 315;

[41] FARAL 1913, p. 194;

«Ce renouvellement de la littérature ne fut pas sans avoir de répercussion sur les mœurs. La conception de l'amour, sous l'influence de réflexions que stimulaient les lectures antiques, se modifia, se compliqua et, en un sens, se raffina. Les clercs pouvaient passer justement pour en avoir été les initiateurs»[42].

Jean Frappier dedica un paragrafo di *Vues sur les conceptions courtoises dans les littératures d'oc et d'oïl au XII^e siècle*, già citato in precedenza, al rapporto tra amore cortese e *clergie,* "ce mot désignant à la fois la classe des *clercs* et l'ensemble du savoir"[43]. È di forte interesse la distinzione che Frappier propone tra i poeti occitani e i romanzieri oitanici: i primi, "artistes à coup sûr", erano in grado con poesie raffinate di dare forma alla loro gioia e ai loro tormenti amorosi, nonostante non avessero una cultura estesa e profonda – "ils ne se rattachent que fort peu à la *clergie*" – e i secondi, i romanzieri d'oïl, al contrario, si dimostravano dei *clercs humanistes*, conoscitori della cultura classica e dei poeti latini. Il legame profondo che s'instaura nel XII secolo tra amore e sapere ha condizionato gran parte delle letterature francese e provenzale.

«*Les Débats du Clerc et du Chevalier* sont susceptibles d'une lecture plurielle. L'image du clerc qui s'en dégage est lourde assurément de revendications et de rêves; c'est une plaidoirie pour la reconnaissance d'une culture, d'une maîtrise, d'une suprématie où l'amour symbolise l'écriture. Mais dans le choix des motifs retenus, toujours identiques et quasi structurels, se discerne l'hommage rendu à une poétique, contemporaine de l'oeuvre en latin de bien des clercs. Le décor immuable du jardin d'Amour, ce dieu qui lève son sceptre de fleurs au-dessus de sa cour d'oiseaux mélodieux, est le lieu secret où la clergie, en quête d'une identité poétique, a opéré l'union entre les voix neuves de la lyrique et la culture des homme du Livre»[44].

[42] FARAL 1913, pp. 194-5;

[43] FRAPPIER 1959, p. 146;

[44] GROSSEL 1995, p. 293;

1.3 LA GEOGRAFIA DEL DIBATTITO

Il filologo Giuseppe Tavani, sulla scia di Frappier, approfondisce il contesto culturale nel quale si sviluppa il tema della rivalità tra uomini di lettere e uomini d'armi:

> «Il dibattito nasce in una zona geograficamente e culturalmente centrale, e rivela la presa di coscienza, da parte della classe intellettuale, del valore e dell'importanza da essa raggiunti nella struttura della società in formazione, cui ha recato un senso nuovo della dignità umana non più basata sull'eroismo, sulla fierezza, sull'orgoglio, sulla violenza, sull'onore, ma piuttosto sulla cultura, sulla raffinata sensibilità all'arte, sulla moderazione elevata a sistema di vita»[45].

Lo studio di Tavani è interessante poiché affronta lo svilupparsi del dibattito del chierico e del cavaliere non dal punto di vista cronologico, bensì geografico: "È opportuno non attribuire all'elemento cronologico una parte esclusiva o determinante nelle trasformazioni subite dal tema: altrimenti si correrà il rischio di lasciarsi sedurre dalle teorie evolutive"[46]. L'autore del saggio suddivide, infatti, i dieci componimenti che prende in esame in "zone" culturali:

> «a una zona germanica andranno assegnati il *Romaricimontis Concilium* e la canzone no. 55 dei *Carmina Burana* [...]; una seconda zona, piccarda, comprenderà il *Jugement d'amors* (o *Florence et Blancheflor)* con la redazione divergente del ms. 795 della Bibl. Nat. di Parigi; una quarta, franciana, consterà del testo incompleto di *Hueline et Aiglantine*; una quinta, franco-italiana, sarà rappresentata dal *Blancheflor et Florenssa;* una sesta, anglo-normanna, esprimerà le proprie contrastanti concezioni nei due poemetti *Blancheflour et Florence* e *Melior et Ydoine.*»[47]

Il filologo riscontra un crescendo di realismo o, per usare le sue parole, un accentuarsi della *trivializzazione*, man mano che le origini geografiche dell'autore di ciascun testo si allontanano dai grandi centri della letteratura d'oïl. Se l'*Altercatio* è

[45] TAVANI 1964, p. 51;

[46] TAVANI 1964, pp. 79;

[47] TAVANI 1964, pp. 52-53; esula dall'interesse del presente studio una settima zona individuata da Tavani, quella ispanica rappresentata dal poema *Elena y María*, cfr. MENENDEZ PIDAL 1976

stata scritta da un chierico, probabilmente originario della Francia settentrionale, per un pubblico colto, con una profonda conoscenza della cultura classica e capace d'intendere i numerosi riferimenti mitologici, la concezione dell'amore di cui questo testo si fa portatore non è propriamente quella della *fin'amor* trobadorica, né quella dell'amore cortese dei romanzi oitanici: è, infatti, nel *Romaricimontis Concilium*, di autore lorenese, che è introdotto per la prima volta il concetto di *curialitas*[48] a proposito dei chierici[49]; il *Jugement d'amours*, opera di un chierico piccardo, è spoglio dei riferimenti mitologici dell'*Altercatio Phyllidis et Florae*, ma vi scopriamo un nuovo modo di concepire l'amore, tipico del romanzo cortese, ed è in questo testo che viene inserita in maniera caratterizzante la cornice paesaggistica e primaverile, che diventerà un *topos* dei dibattiti successivi. A proposito del primo dei *Débats* in volgare, Tavani fa un appunto interessante:

> «Dei quattro manoscritti che ci hanno tramandato il testo del *Jugement,* quello di Vienna, probabilmente più recente anche se di poco rispetto ai tre della Biblioteca Nazionale di Parigi, conclude il poemetto con un epilogo nel quale si narra brevemente del ritorno di Blancheflor, delle accoglienze prodigatele dal suo amico e della risonanza che la vittoria del chierico ottenne ovunque nel paese. Ma quel che interessa soprattutto rilevare è come in questo epilogo vengano introdotti quali antagonisti dei chierici, accanto ai cavalieri e ai villani, anche i borghesi, il cui peso come classe cominciava ad essere considerevole, nella Piccardia degli inizi del XIII secolo

Puis ke clers vaint le chevalier,
nus viers clerc ne se puet drecier,

[48] "In contesti tra loro assai differenti, come il campo della dottrina erotica cortese (rappresentato dal *De Amore* di Andrea Cappellano e dai suoi volgarizzamenti fiorentini) e quello della filosofia politica medievale (il *De Regimine principum* di Egidio Romano e i suoi volgarizzamenti), […] si assiste ad un sorprendente cortocircuito linguistico e concettuale per cui i lemmi latini *curia*, *curialis*, *curialitas* vengono resi in volgare rispettivamente 'corte', 'cortese', 'cortesia'. Ciò in virtù del fatto che già dall'XI secolo il latino *curia* aveva assorbito semanticamente l'originale *cohors* (che sopravvive solo come etimo dei risultati romanzi: l'italiano *corte,* l'antico francese *court,* il provenzale *cort* e derivati nelle rispettive aree linguistiche)", da ZANNI 2014, p. 234; nel *De vulgari eloquentia*, Dante utilizzerà il termine *curialis* per indicare il volgare *illustre*

[49] di *curialitas* si parla anche nel Libro primo del *De Amore* di Andrea Cappellano, ma non riguardo ai chierici

escuiers, vilains ne *bourgois*,
ke clers ne soit li plus cortois; »[50].

[Poiché il chierico vince il cavaliere,/ nessuno con il chierico può competere,/ scudiero, villano o borghese,/ (dato) che il chierico è il più cortese]

Per Giuseppe Tavani l'insorgere di questa nuova figura e il conseguente spostamento di attenzione e di pubblico dagli intellettuali "cortesi" ai borghesi è centrale per comprendere il cambiamento in seno alla tradizione dei *Débats du clerc et du chevalier*. I borghesi, infatti, erano artigiani, bottegai, lavoratori, dunque non colti come i chierici, né valorosi come i cavalieri, ma anzi consideravano entrambe come categorie privilegiate e parassitarie della società.

Oulmont aveva precedentemente esposto la tesi che i *Débats du clerc et du chevalier* non fossero dei semplici racconti d'intrattenimento, ma che mettessero in scena il conflitto sorto prima del Medioevo tra la raffinata società gallo-romana e i popoli germanici, che erano popoli di guerrieri.

> «Au XII[e] s., clercs et chevaliers forment deux classes irréductibles, quoique complémentaires, sensiblement égales comme niveau, quoique très différent d'esprit. […] Plus tard, quand il ne pourra plus être question d'amour pour les clercs, ce seront les bourgeois qui s'opposeront aux chevaliers, et l'on continuera à se demander quel mari vaut mieux pour une femme»[51].

In *Huéline et Aiglantine*, incompleto, ricalcato sul *Jugement,* si fa ampio uso del termine *cortoisie* e derivati, e lo studioso riscontra una nuova cura realistica delle situazioni, portando come esempio i versi 9-10:

Lors mains laverent au ruisel,

[50] *Jugement d'amour*, Bibliothèque de Vienne, ms. 2121, riportato da TAVANI 1964, p. 60; il corsivo è mio.

[51] OULMONT 1974, p. 80-1

et puis lors cors, ce lor fu bel[52]

(vv. 9-10)

[Lavarono le mani al ruscello,/ e poi i loro corpi, e ciò piacque loro]

Anche le caratteristiche attribuite al cavaliere o al chierico non fanno più riferimento agli ideali cortesi, ma piuttosto ai (dis-)valori della carne e del denaro: la cortesia è diventata mera formula:

> «Non possiamo assegnargli con sicurezza né una data né un luogo di origine: ma è certo che la lingua del poemetto sembra meno lontana dal franciano che dal piccardo, e che cronologicamente appartiene al XIII secolo inoltrato. Ci troveremmo cioè in una zona culturalmente marginale rispetto ai grandi centri nei quali la letteratura in lingua d'oïl ha conosciuto nel XII e agli inizi del XIII secolo la sua ricca fioritura cortese»[53].

Nel testo franco-italiano *Blancheflor et Florenssa*, scritto dunque in una zona geograficamente distante rispetto al *Jugement,* anche se di esso fa pressoché una parafrasi, vi è un'accentuazione dei toni cortesi e vi troviamo utilizzate delle espressioni prese in prestito dai più vicini poeti trobadorici, come ad esempio *fin'amor*, ma a ciò non corrisponde un approfondimento del concetto di amore cortese. La società, l'ambiente culturale e il pubblico cui questo testo è rivolto sono, infatti, molto diversi da quelli che ascoltavano o leggevano il *Jugement d'amours:*

> «È evidente che il tema conosce nel rifacimento franco-italiano una sensibile deviazione e che l'autore di questo testo non intende, o fraintende, il significato del termine "cortesia": se la deviazione, in senso realistico-caricaturale, sia volontaria o se sia frutto di una diversa concezione di vita non è facile a dirsi. Certo è che la versione fatta in Italia, e quindi il suo autore e il suo pubblico, rappresentano un ambiente sociale e culturale molto diverso da quello del *Jugement* e anche dei primi rifacimenti francesi, un ambiente cui il concetto di cortesia (e di amore cortese) non è del tutto estraneo ma che di esso si è fatta un'idea particolare, non più genuinamente

[52] Tutti i riferimenti e le citazioni dei testi del *Débats du clerc et du chevalier* si riferiscono all'edizione di Charles Oulmont, OULMONT 1911, eccezion fatta per la redazione franco-italiana o dove è indicato diversamente

[53] TAVANI 1964, p. 64-5

aristocratica com'era all'origine, ma intrisa di elementi realistici e borghesi e venata di quello spirito ironico che inevitabilmente li accompagna»[54].

Il più grande cambiamento di direzione, come prevedibile, si riscontra nei testi anglo-normanni: *Blancheflour et Florence* e *Mélior et Ydoine*. Il canale della Manica separa quest'area culturale da quella in cui il contrasto del chierico e del cavaliere si è sviluppato fino a diventare genere letterario, e in un ambiente aristocratico-militare come quello dell'Inghilterra del XIII secolo non è arrivata che una lontana eco della tradizione cortese. Come si nota immediatamente dall'*incipit*, questi componimenti non si aprono con un'apostrofe a un pubblico cortese, ma iniziano ricalcando piuttosto l'*incipit* delle pastorelle, nelle quali spesso il protagonista è un cavaliere. Il poeta parla in prima persona, e i tratti realistici sono ancora più accentuati (addirittura in *Mélior et Ydoine*, l'autore attribuisce un nome alla città nella quale s'incontrano le due giovani, Lincoln). Il chierico non è assolutamente più l'intellettuale che conosciamo, bensì un prete nel senso proprio del termine, ed è chiamato *prestre,* oltre che *clerc:* questo comporta un grande vantaggio per il cavaliere, poiché per una donna è disonorevole l'amore di un uomo di chiesa. Non ci imbattiamo più tanto spesso nel termine *cortesia* o *cortese*, ma scopriamo un nuovo concetto, quello dell'*honor,* tipico di una società guerriera. Non è difficile capire il motivo per cui in questo contesto è il cavaliere ad avere la meglio sul chierico.

Per ogni dibattito, Tavani ha mostrato come il contrasto tra chierico e cavaliere si modifichi in base all'ambiente culturale e sociale per il quale il testo è pensato. Secondo il filologo al centro dei cambiamenti in seno ai dibattiti vi è la complessa relazione tra l'opera e i suoi interlocutori:

«Mi sembra pertanto di poter concludere che le modifiche subite dal tema sono dovute essenzialmente ai suoi spostamenti tra società e culture diverse, e non a un'evoluzione, o a una degenerazione, o a mutamenti semantici intervenuti nella terminologia cortese»[55].

[54] TAVANI 1964, pp. 67

[55] TAVANI 1964, pp. 83-84

Tavani, tuttavia, esclude dalla sua ricerca il *Fablel dou Dieu d'Amors*, interesse del nostro studio, e *Venus la déesse d'amour*: sostiene, infatti, che la tradizione dei *Débats du clerc et du chevalier* giunga a questi ultimi testi, i più recenti, ormai ridotta a motivo topico, fissato, e non più vitale:

> «Non occorre certo ricordare che, mentre il nostro dibattito conosce le modifiche di cui si è detto, il tema della preminenza amatoria del chierico sul cavaliere si trasforma anche in altra direzione, divenendo affermazione di principio: il diritto ad amare come esclusivo privilegio di chierici e cavalieri, gli unici che per la loro cortesia ne siano degni. Così trasformato, e ridotto a motivo topico rigidamente fissato nel quale i due antagonisti si affiancano sotto l'egida di un comune privilegio di cortesia, il tema da sociale si fa esclusivamente letterario, e come tale compare nel *Fablel dou dieu d'amour,* in *Venus la déesse d'amour* e in *Flamenca*»[56].

[56] TAVANI 1964, pp. 84

2. PANORAMICA SUI TESTI DEL *DÉBATS DU CLERC ET DU CHEVALIER*

2.1 I TESTI MEDIOLATINI: *ALTERCATIO PHYLLIDIS ET FLORAE* E *LE CONCILE DE REMIREMONT*

I testi che in ambito mediolatino rappresentano il contrasto tra il chierico e il cavaliere sono, come già detto, *l'Altercatio Phillidis et Florae* e il *Romaricimontis concilium*. Un problema non irrilevante affrontato da numerosi studiosi è quello della priorità cronologica del *Concile* rispetto all'*Altercatio,* o viceversa.

Ernest Langlois si è occupato di stabilire le origini e le fonti del *Roman de la Rose*[57], e già nel 1890 affermava che in *Phyllis et Flora* è possibile trovare tutti gli elementi del romanzo allegorico*,* "le cadre, une allégorie, l'Amour"[58]:

> «Il contient déjà beaucoup de développements que nous retrouverons dans le *Roman de la Rose*. Quelques-uns étaient ou allaient devenir des lieux communs, et leur présence dans plusieurs ouvrages n'implique pas nécessairement un lien de parenté entre ceux-ci, mais il en est d'autres qui établissent sûrement, entre l'*Altercatio Phyllidis et Florae* et le *Roman de la Rose*, une relation [...]»[59].

Agli inizi del XX secolo, Charles Oulmont in *Les débats du clerc et du chevalier* (1911) sostiene, appoggiandosi agli studi di Waitz, di Meyer [60] e soprattutto di Langlois, citato poco sopra, che il *Concile de Remiremont* è anteriore a *Phyllis et Flora*:

> «Le plus ancien des écrits que nous possédons sur ce sujet délicat est probablement un poème latin des premières années du XII^e^ siècle au plus tard, où la scène du débat est placée à Remiremont. Un peu postérieure est l'*Altercatio Phyllidis et Florae*»[61].

Oulmont, inoltre, fa una considerazione a proposito della metrica dei due testi che sembra convincente: egli, infatti, sostiene che l'autore di *Phyllis* adoperi un

[57] LANGLOIS 1891;

[58] OULMONT 1974, p. XIV;

[59] LANGLOIS 1891, p. 10

[60] MEYER 1886, pp. 332-3;

[61] MEYER 1886, pp. 332-2;

ritmo che ha avuto la sua fortuna solo a partire dall'inizio del XII secolo e che troviamo soprattutto nei componimenti satirici o amorosi, tipici dei goliardi. Il fatto che il *Concile* presenti una metrica differente significa, secondo Oulmont, che il suo autore non fosse a conoscenza del *vers goliardique*, perché altrimenti lo avrebbe sicuramente usato per comporre la sua opera, dato che si tratta anch'esso di un dibattito d'amore:

> «Si nous comparons le rythme du *Concile*[62] (déjà employé au XI s. et encore usité au XII) à celui du *Phyllis et Flora*, afin de préciser la date respective des deux poèmes, nous apercevons que *Phyllis* est postérieur au *Concile*: il est écrit, en effet, en vers de 13 syllabes divisés en 2 hémistiches (7-6) dont le deuxième se termine sur une rime féminine. […] Ce rythme qui eut une brillante fortune parce qu'il servit aux goliards dans les poèmes satiriques et surtout dans les poèmes d'amour est appelé par Gaston Paris: *vers goliardique*. […] ce rythme n'apparaît pas avant le XII s., et n'atteint sa perfection qu'à partir de 1150. […] Le *Concile* a été écrit à un moment où ce rythme n'existait pas ou du moins n'était pas assez répandu pour s'imposer à l'attention des poètes. L'auteur du *Concile*, sans cela n'eût pas manqué de s'en servir, écrivant un débat d'amour»[63].

Il *Concile,* d'altra parte, è il testo che più si allontana dallo schema riscontrabile in tutti gli altri componimenti del *débat*: manca l'ambientazione fantastica, la rappresentazione del *locus amoenus* che troviamo già in *Altercatio Phyllidis et Florae,* anche se in maniera embrionale, e in tutti i componimenti posteriori che fanno parte della tradizione. Un'ulteriore peculiarità del *Concile de Remiremont* è che la vicenda si svolge in un'ambientazione realistica:

> «Le concile se tient entre personnages réels, dans un lieu géographiquement défini, et crée ainsi une ambiance d'historicité, où l'ironie, la satire et le sérieux se rencontrent dans un étrange mélange»[64].

Questi accenni di realismo sono piuttosto rari nei testi che andremo ad affrontare in questo studio, ma il caso del *Concile* non è isolato. Come abbiamo

[62] versi leonini: versi di 14 sillabe, divisi in 2 emistichi che rimano tra loro;

[63] OULMONT 1974, pp. 62-3;

[64] JUNG 1971, pp. 195-6

visto in precedenza analizzando il saggio di Tavani, in *Huéline et Aiglantine* e nei componimenti anglo-normanni è possibile riscontrare un interesse realistico soprattutto per quanto riguarda le descrizioni delle azioni dei personaggi; inoltre, esiste un altro testo che presenta quest'aura di realismo, la novella allegorica di Peire Guilhem, che non fa parte della tradizione dei *Débats*, ma che, come vedremo, ricopre un'importanza non indifferente nell'analisi del contesto in cui è stato scritto il *Fablel dou Dieu d'amors*.

Infine, Edmond Faral in *Recherches Sur Les Sources Latines Des Contes Et Romans Courtois Du Moyen Âge* (1913), andando controcorrente rispetto ai suoi colleghi, sostiene che sia proprio *Phyllis et Flora* il testo meno recente della tradizione.

La forma di *Phyllis et Flora* (79 strofe tetrastiche di versi goliardici monorimi) somiglia molto a quella dell'egloga antica, componimento poetico, caretteristico della poesia pastorale, assai spesso allegorico e in forma dialogica. Sebbene alcuni studiosi abbiano proposto l'Italia come regione d'origine dell'autore dell'*Altercatio*[65], e Tavani lo collochi in una non meglio definita "zona germanica" (cfr. INTRODUZIONE, par. 1.3), Gédéon Huet è convincente quando sostiene che il nostro autore ha invece origini francesi. Il solo fatto che esistano quattro testi francesi che trattano lo stesso argomento fa sospettare un paese d'origine comune, scrive su «Romania» 22 (1893)[66]; Huet dimostra spiega poi come alcuni passaggi del componimento latino siano presi in prestito direttamente dalle *chansons de geste* francesi, molto conosciute all'epoca: in particolare sfata il mito del "pin parasol", che secondo Ch.-V. Langlois dimostrerebbe l'origine italiana di *Phyllis*, e si dilunga sulla descrizione del palafreno di Flora, così simile alle descrizioni dei destrieri dell'epica francese:

> «Deux choses sont à noter pour bien apprécier ces rapprochements: d'une part, ces descriptions des chevaux, souvent agrémentées de détails bizarres, sont une des marques distinctive de l'*épopée* française; d'autre part, les détails à l'aide desquels notre poète a complété les brèves indications du *Carmen* ne semblent pas empruntés à un seul texte; pour les éclaircir, nous avons dû comparer des passages assez nombreaux. L'auteur du débat avait donc avec cette littérature épique une familiarité

[65] HARÉAU 1893; CH.V. LANGLOIS 1892

[66] HUET 1893, pp. 536-41;

que nous ne pouvons supposer que chez un Français de naissance, peut-être chez un Anglo-normand (il est à remarquer que des quatre pièces françaises qui traitent le même sujet, deux furent écrites en Angleterre). En tout cas, l'auteur de *Phyllide et Flora* n'était ni un Italien ni un Allemand. […] Une pareille richesse de réminescence ne se comprend que chez un national»[67].

"Anni parte florida...", col sorgere dell'alba, due fanciulle si risvegliano in un giardino, il tipico *locus amoenus:*

Susurrabat modicum ventus tempestivus,
Locus erat viridi gramine festivus,
Et in ipso gramine defluebat rivus,
Vivus atque garrulo murmure lascivus.

Ad augmentum decoris et caloris minus,
Fuit juxta rivulum spatiosa pinus,
Venustata foliis, late pandens sinus;
Nec intrare poterat calor peregrinus.[68]

(7-8)

[Spirava lieve un venticello assai gradito;/ il luogo era dolcissimo per l'erba verdeggiante/ in mezzo a cui scorreva un vivido ruscello/ dal mormorio piacevole e loquace./ Ad aumentare la bellezza ed attenuare un po' il calore,/ lungo il bordo del ruscello si trovava un vasto pino;/ le sue fronde erano belle, la sua ombra molto ampia,/ e non poteva penetrarvi la calura dall'esterno.][69]

Le fanciulle sono giovani e simili in tutto, tranne che per una cosa: "Non est differentia corporis aut oris,/ omnia communia sunt intus et foris;/ sunt unius habitus et unius moris;/ Sola differentia modus est amoris": Phyllis ama un cavaliere, Flora un chierico. Il componimento continua dando la parola all'una e all'altra che cominciano a illustrare le qualità del proprio innamorato:

«Marcella Ciceri ha giustamente osservato che "nel dibattito notiamo la sottile vena dell'autore che si sofferma sulle caratteristiche dei due personaggi, che da pregi che

[67] HUET 1893, pp. 540-1;

[68] *Altercatio Phyllidis et Florae* vv.21-28, OULMONT 1974, p. 108

[69] ROSSI 1991, pp. 131-133

sono per l'una delle due contendenti divengono difetti per l'altra". Ed è questa, in fondo, l'impostazione fondamentale del contrasto fra le due fanciulle.»[70]

Dato che non riescono a giungere da sole a una conclusione, le due giovani decidono di rivolgersi a Cupido, e partono alla volta del *Paradisum Amoris*. Questo si rivela essere un giardino in cui gorgoglia un ruscello, gli uccelli cantano e i fiori profumano:

[…]
ad ingressum nemoris murmurat fluentum,
ventus inde redolet myrrham et pigmentum,
audiuntur tympana cithareque centum.

(60)

[…]
sonant et mirabili plaudunt harmonia
tympanum, psalterium, lyra, symphonia,
sonant ibi phiale voce valde pia,
et buxus multiplici cantum prodit via.

Sonant omnes avium lingue voce plena:
vox auditur merule dulcis et amena,
corydalus, graculus atque philomena,
que non cessat conqueri de transacta pena.

Instrumento musico, vocibus canoris,
tunc diversi specie contemplata floris,
tunc odoris gratia redundante foris
coniectatur teneri thalamus Amoris[71]

(62-64)

[All'ingresso del bosco mormora un vivido ruscello;/ il vento ha qui il profumo di balsamo e di mirra e trasporta un dolce ritmo di timpani e di cetre./ …/ Suonano creando un'armonia meravigliosa/ il cembalo, il salterio, la lira e il mandolino;/ le viole qui risuonano con voce cristallina/ e il flauto tutto

[70] BISANTI 2008, pp. 197-222

[71] *Altercatio Phyllidis et Florae* vv. 238-240, vv.245-257, OULMONT 1974

intorno effonde il proprio canto./ Cinguettano a piena voce uccelli d'ogni genere;/ si ode una soave melodia di merli,/ allodole, tortore e usignoli,/ che non cessano mai di lamentarsi della loro antica pena./ Il suono degli strumenti, il canto degli uccelli,/ la varietà di fiori d'ogni specie,/ il profumo delizioso che ovunque si diffonde/ annunciano l'ingresso nel regno dell'amore.][72]

Al centro del *verger,* in un luogo nascosto, si trova il Dio d'amore, circondato da figure mitologiche o astrazioni personificate: fauni, ninfe e satiri, le tre Grazie inginocchiate gli tendono l'*amoris calicem*.

Circa silve medium locus est occultus,
ubi viget maxime suus deo cultus:
Fauni, Nymphe, Satyri, comitatus multus
tympanizant, concinunt ante dei vultus.

(69)

[…]
Inter hec aspicitur Cytheree natus:
vultus est sidereus, vertex est pennatus,
arcum leva possidet et sagittas latus;
satis potest conici potens et elatus.

Sceptro puer nititur floribus perplexo,
stillat odor nectaris de capillo pexo.
Tres assistunt Gratie digito connexo
et amoris calicem tenent genu flexo[73]

(72-73)

[Nel mezzo di quel bosco vi è un luogo ben nascosto/ dove si celebra il culto dell'Amore:/ fauni, ninfe e satiri in affollata compagnia/ suonano e danzano alla presenza di quel dio./ …/ Il figlio di Venere spicca tra la folla:/ il suo volto irradia una bellezza celestiale, le sue spalle sono alate,/ nella sinistra stringe l'arco e dal fianco gli pende la faretra./ È facile vedere che è potente e orgoglioso./ Il fanciullo si appoggia a uno scettro ornato con i fiori,/ i suoi capelli profumano di nettare./ Le tre Grazie lo assistono tenendosi per mano/ e con un grande inchino gli porgono la coppa dell'amore.][74]

[72] ROSSI 1991, p. 133

[73] *Altercatio Phyllidis et Florae* vv.273-276, vv.285-292, OULMONT 1974

[74] ROSSI 1991, pp. 133-135

Il Dio d'amore, che porta nella mano sinistra un arco e ha con sé le frecce, non si esprime, ma passa la parola a *Usus* e *Natura*, i quali rispondono senza esitazione che i chierici sono i più adatti ad amare: "Secundum scientim et secundum morem,/ ad amorem clericum dicunt aptiorem"[75].

> «Un autre poème latin, le *Concile de Remiremont*, reprend ce même sujet. Il appartient, selon toute vraisemblance, à la région lorraine. De commun avec *Phyllis*, il n'a que le fond du débat. Par la forme, c'est la parodie ingénieuse d'une séance de concile»[76].

Secondo Faral, infatti, *le Concile* ha una struttura più complessa rispetto a quella di *Phyllis et Flora:* "l'idea semplice del dibattito a due personaggi è sostituita" dalla rappresentazione del concilio delle *nonnes* de Remiremont; lo studioso sostiene, inoltre, che il componimento potrebbe essere la parodia di un concilio che ha dei rapporti con alcuni fatti storici:

> «Quand l'idée d'une assemblée de femmes est devenue dans l'esprit de l'auteur celle d'un concile de religieuses tenu à Remiremont, c'est sous l'influence de certaines circonstances, notamment l'état très relâché des mœurs du monastère. Une bulle du pape Eugène III, du 17 mars 1151, nous apprend que le péché de luxure y était florissant, et rien ne dit qu'après cette date la règle, malgré les vagues souhaits exprimés par le pape, ait été rétablie à Remiremont»[77].

2.2 *LE JUGEMENT D'AMOURS*

Le *Jugement d'Amours* o *Florence et Blancheflor* [Paris, B. N. fr. 19152 (fin du XIII^{e} s.), fol. 41^{b} a 42^{d}; fr. 1593 (fin du XIII^{e} s.), fol. 123^{a} a 123$^{bis\ d}$; fr. 837 (fin du XIII^{e} s.), fol. 38^{a} a 40^{a}; fr. 795 (fin du XIII^{e} s.), fol. 7^{b} a 10^{a}; Bibliothèque de Vienne, ms. 2121^{2}] è il più antico dei componimenti romanzi ed è certamente posteriore a *Phyllis et Flora.* Secondo Faral costituirebbe un *trait-d'union* tra le opere antiche e

[75] *Altercatio Phyllidis et Florae* vv. 311-12. Trad.: "Secondo la scienza e secondo natura/ dichiarano il chierico più adatto per l'amore".

[76] FARAL 1913, p. 249

[77] FARAL 1913, p. 215;

quelle del XII secolo: nel *Jugement*, infatti, troviamo numerosi tratti di origine antica, senza che l'autore lasci mai intendere una conoscenza diretta dell'antichità; questi stessi tratti nel poema latino attestano invece una padronanza delle fonti antiche[78]. D'altra parte Jung ritiene che deve essere esistita una versione, latina o francese, del dibattito del chierico e del cavaliere, diversa dal *Jugement d'amour*, che non è giunta fino a noi, e che deve aver fatto da intermediario tra il testo di *Phyllis et Flora* e le prime versioni volgari:

> «Il a sûrement existé une version du débat, latine ou française, autre que l'*Altercatio Phyllidis et Florae*, et plus ancienne que les versions françaises que nous possédons. Les développements communs à plusieurs de celles-ci remontent nécessairement à un original commun, qui contenait déjà, par conséquent, la description du séjour d'Amour, et racontait le singulier combat des oiseaux, la mort de la jeune fille vaincue, et, selon toute probabilité, son ensevelissement dans le champ fleuri»[79].

Lo studio della lingua del *Jugement d'Amour* porta Faral a sostenere che l'autore fosse piccardo e che abbia composto la sua opera verso la fine del XII secolo o l'inizio del XIII.

Ciò che è importante rilevare e che decide, a nostro avviso, della posteriorità e della novità del *Jugement* rispetto a *Phyllis et Flora* è lo spazio che viene occupato nel testo dal termine "courtoisie": infatti, nonostante l'autore del poema latino fosse più colto e avesse un più spiccato senso della poesia (Faral), la concezione dell'amore che ci consegna attraverso la sua opera non è né complicata né raffinata, ma si basa sui concetti di forza, bellezza e ricchezza: "le sujet [del *Jugement*] sera donc traité dans un autre esprit que celui de *Phyllis et Flora*, où il n'était question que de force, de richesse et de beauté"[80], scrive Marc-René Jung, riprendendo Faral.

Nel componimento antico francese, invece, il tema della cortesia che "è invocato a ogni istante" - già nei primi versi, infatti, si legge: "De *cortoisie* et de

---

[78] FARAL 1913, p. 224; Tavani scrive: "Il *Jugement* […] si presenta interamente spoglio di riferimenti mitologici, così abbondanti nell'*Altercatio*", TAVANI 1964, p. 59. Tavani critica duramente Faral per il suo approccio "biologico" allo studio "evolutivo" del genere, colpevole di "favoleggiare" a proposito di supposte redazioni intermedie o precedenti, andate perdute, cfr. TAVANI 1964, p. 52

[79] JUNG 1971, p. 18;

[80] JUNG 1971, p.197;

barnage/Ot cil assez en son corage/Qui cest conte vout presenter/Que vous m'orez ci aconter"[81] - sembra corrispondere a uno spirito nuovo. Avvalora questa tesi anche il fatto che l'autore del *Jugement* faccia uso di tecniche narrative e letterarie, come l'allegoria, che non troviamo in *Phyllis et Flora.*

> «Ainsi se marque sur notre poète l'influence des romans courtois; et on peut bien dire qu'à ce point de vue sa conception du sujet et sa façon de le traiter sont plus banales que celles qu'on trouve dans *Phyllis et Flora*. Mais, comparée à ces romans courtois eux-mêmes, son œuvre apporte une idée originale»[82].

In effetti, l'autore del *Jugement* introduce, oltre al combattimento degli uccelli che ritroveremo negli altri poemi antico-francesi, un modo di descrivere tutto particolare:

> «S'il a donné à Florence et Blancheflor un manteau exécuté par deux fées […], il a marqué que toutes les pièces de leur costume n'étaient faites que de fleurs, glaieuls, roses, violettes, lis, muguet, aiglantier. […] Enfin le palais d'Amour, tel qu'il le peint, est fait d'épices, de fleurs, et des flèches du dieu»[83].

Madeleine Tyssens scrive un articolo per i *Mélanges de philologie romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière* nel quale si occupa del testo lirico *An avril au tens pascour*[84], e afferma, citando ancora Faral, che il più antico testo francese dei *Débats du clerc et du chevalier,* le *Jugement d'Amour,* per quanto riguarda alcuni immagini descrittive, come le armature e i vestiti fatti di fiori, la composizione del palazzo di Amore e il corteo degli uccelli, che non troviamo nel testo latino di *Phyllis et Flora,* ha preso a modello alcuni componimenti lirici (poco numerosi, d'altra parte). Marc-René Jung conferma questa tesi, citando lo stesso testo lirico:

> «Les descriptions allégoriques des vêtements et de l'armure sont une nouvauté. Toutefois, on les retrouve (rarement, il est vrai) dans la poésie lyrique. Ainsi dans une

[81] *Le Jugement d'Amours*, ed. OULMONT 1974, p. 122. Il corsivo è mio;

[82] FARAL 1913, p. 230;

[83] FARAL 1913, pp. 230-1;

[84] TYSSENS 1971, pp. 589-603;

des pièces anonymes du genre des "reverdies", publiée par Karl Bartsch parmi les "romances", le poète raconte qu'un beau matin du mois d'avril, émerveillé par le chant d'une moltitude d'oiseaux, il rencontra le dieu d'Amour, qui le prit à son service.

Ses chevaus fu de deporz,
Sa sele de ses dangiers,
Ses escuz fu de cartiers,
De besier et de sozrire,
Ses hauberz estoit
D'acoler estroit,
Ses hiaumes de flors
De pluseurs colors.
Sa lance est de cortoisie»[85].

[Il suo cavallo era fatto di svago,/ la sella dei suoi dominii,/ lo scudo era in quarti,/ di baci e di sorrisi,/ l'armatura era fatta di abbracci stretti,/ l'elmo di fiori di diversi colori./ La lancia è fatta di cortesia.]

2.3 *HUÉLINE ET AIGLANTINE*[86], *BLANCHEFLOUR ET FLORENCE*[87] E LA REDAZIONE FRANCO-ITALIANA *FLORENÇA E BLANCHEFLOR*[88]

Questi rimaneggiamenti del *Jugement d'amour* sono già stati introdotti nell'analisi di Tavani; in questo paragrafo daremo solo qualche altro dettaglio interessante.

2.3.1 HUÉLINE ET AIGLANTINE

Marc-René Jung fa notare che le protagoniste di *Huéline et Aiglantine* non sanno dove si trova la dimora del dio d'amore, dettaglio di cui sono invece a

[85] JUNG 1971, pp. 198-9;

[86] n°65 in ms. 354 Burgerbibliothek Berna, ff. 149ra-151^{vb};

[87] n°6 in ms. 25970 de la Biliothèque Phillipps (Cheltenham), ff. 29^{v}-34^{v};

[88] n° 3 in ms. Ashburnham 123, Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze, ff. 7^{v} e 11^{r}-13^{r};

conoscenza le fanciulle degli altri testi, poiché "celui (ou celle) qui aime, est également expert en géographie amoureuse"[89], e si trovano costrette a domandare.

> «[in *Huéline et Aiglantine*] il processo di trivializzazione degli originari contenuti cortesi risulta già avanzato, e la rivisitazione ideologica del dibattito va di pari passo con un deciso interventismo rimaneggiatore che […] tende a privilegiare determinate zone testuali a scapito di altre che invece risultano notevolmente compresse»[90].

È da subito evidente, infatti, come l'esordio primaverile, con la descrizione del *locus amoenus* e la presentazione delle fanciulle sia estremamente ridotto e sia di appena 12 versi.

Ce fu en mai, el tans d'esté,
que la vert herbe croist o pré;
deus puceles en un vergier
entrerent por esbenoier.
L'une des deus fu Eglantine,
et l'autre avoit nom Hueline.
Amont vindrent par lo jardin,
a la fontaine soz lo pin;
lors main laverent au ruisel
et puis lors cors, ce lor fu bel;
don commancerent a plorer
et lor amor a desmostrer[91].

(vv. 1-12)

[Ciò avvenne in maggio, nel tempo d'estate,/ quando la verde erba cresce nel prato;/ due fanciulle in un giardino/ entrarono per svagarsi./ Una delle due era Eglantine,/ e l'altra aveva nome Hueline./ Avanzarono per il giardino,/ verso la fontana sotto il pino;/ lavarono le loro mani al ruscello e poi le loro persone, di ciò si compiaquero;/ a questo punto cominciarono a piangere e a dichiarare il loro amore]

[89] JUNG 1971, p. 200;

[90] CAPUSSO 2007, p. 139;

[91] *Huéline et Aiglantine*, secondo l'edizione di Maria Grazia Capusso in CAPUSSO 2007;

Il fatto che il testo s'interrompa dopo appena 330 versi lascia in sospeso degli interrogativi a proposito dei *baron* (sono uccelli oppure uomini?), del dio d'amore e del giudizio conclusivo (sarà ancora il chierico a trionfare sul cavaliere?).

2.3.2 LA GESTE DE BLANCHEFLOUR ET FLORANCE

> «Les versions anglo-normandes ne conservent qu'une partie des données originales. L'une présente le verger d'amour, en manière de hors-d'œuvre, et le péage à payer pour avoir accès au château d'Amour, mais elle réduit le combat des oiseaux à un spectacle sportif. L'autre laisse tomber la description du verger, mais reprend l'adoubement allégorique des oiseaux. L'auteur intervient dans les deux versions; dans *Blancheflour et Florence*, il ne réussit néanmoins pas à souder les deux parties du récit, tandis que dans *Mélior et Ydoine*, la structure est cohérente»[92]

Paul Meyer nella *Notice du ms. 25970 de la Bibliothèque Phillipps (Cheltenham)* in «Romania» (1908) fa un rapido confronto tra i quattro componimenti francesi (tra i quali inserisce anche le *Jugement d'amours ou Florence et Blancheflor*) e le redazioni latine e osserva che nei primi il giudizio finale è il risultato dello scontro tra i due campioni scelti tra gli uccelli per difendere le due posizioni delle fanciulle, mentre nei testi latini è il Dio d'amore (o chi ne fa le veci) a prendere la decisione finale.

> «L'idée du combat juidiciaire a-t-elle été inspirée aux poètes français par quelque composition latine perdue? On peut le supposer, mais on ne saurait former à cet égard que de conjectures»[93].

In un secondo momento Meyer confronta tra loro i quattro componimenti francesi del *Débats du clerc et du chevalier* e afferma che "*a priori* on peut croire que les deux rédactions que j'appellerai continentales sont antérieures aux deux poèmes composés en Angleterre [*La geste de Blancheflour et de Florence* e *Mélior*

[92] JUNG 1971, p. 202;

[93] MEYER 1908, p. 223;

et Ydoine]"[94]. Detto questo, Meyer dichiara che esiste *un certain rapport* tra *Le Jugement d'amours* e *Blancheflour et Florence*: le due fanciulle portano gli stessi nomi e gli uccelli che prendono parte alla discussione sono *en partie* gli stessi. Solamente il giudizio finale è del tutto opposto. Nel poema continentale, infatti, il pappagallo, che sostiene la causa del cavaliere, è sconfitto e il chierico trionfa, mentre nel testo inglese, il pappagallo ne esce vincitore; in entrambi i testi, la conseguenza della sconfitta è la medesima: la fanciulla che ha perso muore di dolore. Secondo Meyer, *La geste de Blancheflour et de Florence*, nella sua stesura originale in inglese, è dunque una copia del *Jugement d'amours*, redatta in un ambiente, quello inglese, come sostiene d'altra parte anche Tavani, più propenso a esaltare virtù come l'onore e il valore [*chevaler est de haut honour* (v. 188); *le chevaler preuz et hardis* (v. 361)] piuttosto che qualità come la *clergie* e il *saber*, attribuite ai chierici [*ceo est un clerc de grant savoir* (v. 166); *si nul i est qe ceo dedie/ qe clerc n'avera la mestrie* (vv. 373-4)].

> «Mais la différence dans le résultat du combat juidiciaire est probablement la raison qui a conduit un poète anglais, partisan des chevaliers, à refaire dans un autre sens le poème continental»[95]

La geste de Blancheflour et de Florence è stata inizialmente scritta in inglese da un certo Banastre, e tradotta in seguito in francese da Brykhulle, notizia che apprendiamo dal componimento stesso:

> Banastre en englois le fist,
> e Brykhulle cest escrit
> en franceois translata[96]
>
> (vv. 425-7)

[Banastre in inglese lo fece,/ e Brykhulle questo scritto tradusse in francese]

[94] MEYER 1908, p. 223;

[95] MEYER 1908, pp. 223-4;

[96] MEYER 1908, pp. 221-234;

Il testo è composto da 72 sestine di ottosillabi per un totale di 428 versi[97].

Il poeta è presente sulla scena e racconta la sua passeggiata in un giardino[98], *colmo di amore e di gioia*, finché scorge due fanciulle vicino a una fontana che parlano dei rispettivi amanti. Il poeta non si fa nessuno scrupolo a rimanere in ascolto ed è in questo momento del testo che inizia il vero e proprio *Débat du clerc et du chevalier*. Jung pone l'attenzione sulla propensione di questo testo al "realismo"[99]: già Tavani e Capusso[100] hanno notato una virata realistica in *Huéline et Aiglantine*, ma in *Blancheflour et Florence* "l'identité est remplacée par la comparaison"[101], così le pareti del castello di Amore non *sono* di rubino, ma vi assomigliano[102]. E ancora, la corte del dio d'amore non è composta da uccelli, bensì da duchi, conti e cavalieri, anche se saranno il pappagallo e l'allodola a scontrarsi, e anche in questo caso non si comporteranno da creature antropomorfe, ma si batteranno *en lur manere*:

Morderent de bekes mult durement,
baterent des eles comme d'espeie
si trés felonessement
qe mult de pennes of le vent
volerent un arpent mesuree

(vv. 395-99)

[Morsero con i becchi molto duramente,/ sbatterono le ali come fossero spade/ così rudemente/ che molte piume con il vento/ volarono per la misura di un arpento.]

[97] "La redaction que nous offre le manuscrit de Cheltenham a été composée en Angleterre, mais elle est en sixains ayant la forme connue dans la poésie latine du moyen âge sous le nom de *rythmus triphthongus caudatus* (a a b c c d)", MEYER 1908, p. 222;

[98] "tel Guillaume de Lorris, qui se promène dans ce *locus amoenus",* JUNG 1971, p. 203;

[99] Jung stesso lo mette tra virgolette

[100] TAVANI 1964, CAPUSSO 2007;

[101] JUNG 1971, p. 201;

[102] "Le mure que envirounoit
a rubie *resembloit*
de fin muge enbataillee", vv. 274-6. Il corsivo è mio;

La sequenza sopra citata – sostiene Jung – doveva probabilmente compiacere i cavalieri inglesi, avvezzi al combattimento degli uccelli e meno interessati, invece, al dio d'amore.

Paul Meyer nella *Notice du ms. 25970 de la Bibliothèque Phillipps (Cheltenham)* dichiara inoltre che l'interesse di *La geste de Blancheflour et de Florence* più che letterario è lessicologico. L'autore, infatti, ha inserito nel testo una lunga lista di strumenti musicali, pietre preziose, alberi e uccelli (versi 19-92), tra i quali si trovano dei *mots rares:*

> «N'était la forme versifiée on croirait lire quelqu'un de ces glossaires que l'on connaît sous le nom de *nominalia*, et où les mots sont classés par matières. Des listes analogues se rencontrent dans les traités qu'on a composés en Angleterre pour faciliter l'étude du français, par exemple dans le traité de Walter de Bibbysworth. L'auteur s'est-il, dans ces passages, conformé à son modèle anglais? On n'en sait rien, mais, toutefois, il faut considérer que pour un public anglais ces listes n'avaient guère d'intérêt. En français, au contraire, elles se justifiaient par une intention pédagogique»[103]

2.3.3 LA REDAZIONE FRANCO-ITALIANA

La redazione franco-italiana del dibattito è interessante perché introduce per la prima volta nell'universo dei *Débats du clerc et du chevalier* alcuni elementi che non compaiono negli altri componimenti, tra questi è rilevante in particolar modo l'indovinello della fenice, che ritroviamo solo nel *Fablel dou Dieu d'amors*[104].

Notiamo che in *Florença e Blancheflor* il *grant oixel* non è chiamato fenice, né dall'autore del testo, né dalle due fanciulle, ma intuiamo che di questo animale fantastico si tratta dalla descrizione che ne fa Blancheflor, rispondendo all'indovinello: quando è arrivato all'età di cento anni, il grande uccello brucia in un fuoco autogeneratosi, e quando la fiamma si estingue e rimane solo la cenere, l'animale rinasce.

---

[103] MEYER 1908, p. 224;

[104] Per un confronto approfondito cfr. IL FABLEL…,par. 4.3

Un secondo punto in comune con il *Fablel dou Dieu d'amors* è l'episodio del pedaggio da pagare, che ritroviamo solamente in uno dei due testi anglo-normanni e nel *Concile* (cfr. IL FABLEL... par. 5.1):

> Nos le savonz bien finemant,
> Maiz ci devant hot un passage
> Unde nos prenderons lo *peage*:
> Se vos vollez, per un baixer
> Vos laisseron oltra passer.[105]
>
> (vv. 388-92)

[«Noi lo conosciamo perfettamente,/ ma qui più avanti c'è un passaggio/ dove noi prenderemo il pedaggio:/ se voi volete, per un bacio / vi lasceremo passare oltre.»]

Ma se nella redazione franco-italiana si tratta di un bacio, nel *Fablel* il poeta dovrà cantare una canzone davanti agli ospiti del palazzo del Dio d'amore. La canzone è riportata nel testo e si estende per 5 strofe per un totale di 20 versi, e crea una sorta di *mise en abîme* (cfr. IL FABLEL…par. 5).

[105] *Florença e Blancheflor*, edizione di Lisa Feletto, FELETTO 2016, p. 64; il corsivo è mio.

3. LA TRADIZIONE PROVENZALE DEL POEMETTO ALLEGORICO

Nella Premessa è stato accennato che alcuni tratti del *Fablel dou Dieu d'Amors* hanno notevoli consonanze con la tradizione del poemetto allegorico provenzale, in particolar modo per quanto riguarda le tecniche narrative. Se confrontiamo, infatti, il *Fablel* con i cinque poemi allegorici occitani[106] che analizza Jung nel suo saggio *Études sur le poème allégorique en France au moyen âge*, saltano immediatamente all'occhio alcuni punti comuni: i più innovativi sono l'introduzione del sogno come cornice del racconto (*tenson* de Guilhem de Saint-Didier) e la comparsa dell'io del poeta e dell'esperienza personale e autobiografica (novella allegorica di Peire Guilhem).

3.1 *LA TENSON* DI GUILLEM DE SAINT-DIDIER

La *tenson* de Guillem de Saint-Didier non è un *débat* vero e proprio, ma si tratta del racconto di un sogno nel quale avviene una discussione tra lo stesso Guillem e *una dona* o *un don* (vostra semblanza/ mi digatz d'un soin leugier qe·m fo salvatge, vv. 1-2): secondo Aimo Sakari, che ne fa un'analisi in *Poésie du troubadour Guillem de Saint-Didier,* il dibattito è completamente fittizio e non ha senso cercare l'identità dell'interlocutore. "Les images sont celles du verger d'amour, avec ses arbres et ses fleurs, peuplé d'oiseaux et de quadrupèdes"[107]. Guillem de Saint-Didier non utilizza personificazioni, ma piuttosto crea una sorta di analogia o di "equazione" tra il regno animale e vegetale e i personaggi del mondo cortese.

> Lo vergiers, segon qu'en penz, signifianza
> Es d'Amor, las flor, de domnas d'aut paratge,
> El venz, dels lauzenjadors,
> el bruiz, dels fals fegnedors[108].

[106] *Tenson* de Guilhem de Saint-Didier, una canzone di Guiraut de Calanso, il *Chastel d'Amors*, la *Cour d'Amour* e la novella allegorica di Peire Guillem.

[107] JUNG 1971, p. 131

[108] SAKARI 1956, pp. 128-9

(vv. 11-14)

[Il giardino, secondo me, è l'allegoria d'Amore, e i fiori, di dame di alto lignaggio, il vento rappresenta i maldicenti, il brusìo, i falsi ipocriti].

L'allegoria che ne risulta è completamente spiegata dall'autore.

3.2 *CELEIS CUI AM DE COR E DE SABER* DI GUIRAUT DE CALANSO

Verso la fine del XII secolo, Guiraut de Calanso, un giullare probabilmente nato in Guascogna, compone il *Fadet joglar*, che appartiene al genere letterario degli *ensenhamens*. La novità importante di questo testo si trova negli ultimi versi, dove l'autore dice al giullare che deve conoscere l'allegoria d'amore: "Sapchas d'amor,/ com vol' e cor,/ e com vai nuda ses vestir; ..."; così l'allegoria non è più solo di competenza dei chierici e degli esegeti, ma entra a far parte del repertorio dei giullari, si laicizza, e trova un nuovo e più ampio pubblico: "The didactic nature of the *ensenhamen* itself as a genre, and the fact that Guiraut felt he must instruct his jongleur in the nature and attributes of Love, clearly indicate that a new dimension had been added to the demands made upon a jongleur by his audience"[109]

> «Le jongleur Guiraut de Calanso recommande ici l'emploi de thèmes qui, jusqu'alors, étaient étrangers à la poésie lyrique en langue d'oc. […] *Amors* était resté, au XII^e^ siècle, au niveau de l'*abstractum agens*. Guiraut de Calanso ne se libère pas complètement de la tradition occitane, puisque son Amour ne change ni de genre, ni de sexe. Les attributs de ce personnage, cependant, viennent d'ailleurs, à savoir du Cupidon de la littérature latine. Notre jongleur du Midi doit donc être rattaché, pour cette partie de son "programme", à la tradition ovidienne et goliardesque. Cette même tradition se reflète d'ailleurs dans la conception d'un art d'aimer, et surtout dans l'idée des degrés d'amour. Guiraut de Calanso semble bien être le premier écrivain en langue vulgaire à préconiser l'utilisation de ces lieux communs de la tradition latine»[110].

[109] JONES 1977, p. 55

[110] JUNG 1971, p. 131-2

Nei primi anni del XIII secolo[111], Guiraut de Calanso scrive un altro componimento che possiamo considerare una sorta di programma allegorico del poeta, *Celeis cui am de cor e de saber*[112].

Nel testo, composto da 8 strofe, sei ottave e due terzine, l'autore si rivolge a "Celeis cui am de cor e de saber,/domn'e seignor et amic" e parla del "menor tertz d'Amor", ossia l'amore sensuale. *Amor* è di sesso femminile e

> Per so car vens princes, ducs e marques,
> comtes et reis, e lai on sa cortz es
> non sec razo mas plana voluntat,
> ni ja nuil temps noi aura dreit jutjat
>
> (vv. 5-8)

[Infatti sottomette principi, duchi e marchesi/ conti e re; e dovunque la sua corte si trovi/ non segue ragione, ma il puro volere,/ e certo mai in essa si giudicherà rettamente][113]

La seconda e la terza strofa sono dedicate ancora alla descrizione di questo personaggio, che non viene mai personificato, ma rimane un'essenza, uno spirito perché "tant es subtils qu'om non la pot vezer" e "viu de gaug"; nonostante sia cieca, ha una mira eccezionale, colpisce chi vuole con le sue frecce, un "dart d'acier", "sajetas d'aur", "un dart de plom", e nessuno può difendersi. È figlia di *Azaut* e *Joi*, e quando fa soffrire, si crede di stare bene; "e noi garda paratge ni rictat". La quarta e la quinta strofa descrivono "son palais, on ela vai jazer": Jung s'interroga a lungo sui "cinc portals" del palazzo d'amore, e sui "quatre gras".

---

[111] Maria Grazia Capusso scrive a proposito: "*Celeis cui am* è databile entro i primissimi anni del secolo XIII, grazie al termine *ante quem* fornito dalla seconda tornada del testo medesimo (e cioè l'invio, v. 52, «A Monspeslier, a N Guillem lo marques», personaggio certo identificabile nel Guglielmo VIII di Montpellier morto attorno al gennaio 1202)", in CAPUSSO 1989, pp. 17-8;

[112] "Della canzone allegorica di Guiraut de Calanson possediamo attualmente undici attestazioni manoscritte, compresa quella versione inserita all'interno della *Exposition* riquieriana", CAPUSSO 1989, p. 35

[113] Traduzione di M. G. Capusso in CAPUSSO 1989

«Nelle fonti non è dato ritrovarne una definizione precisa [dei gradi di amore] e non è detto che tale definizione sia mai esistita. È invece possibile che a partire da un'idea fissa (la gradualità del servizio amoroso e della passione) vi fosse una relativa libertà e non una generale approssimazione ad un modello predefinito. Cinque erano i gradi secondo una tradizione che rimonta almeno a Donato (*visus*, *allocutio*, *tactus*, *osculum* e *factum*) e si ritrova nei *Carmina Burana* e in alcuni proverbi; di cinque gradi d'amore (carnale, sensuale, naturale, spirituale, celestiale) parla ancora Ugo Panziera nel Trecento. Questi gradi diventano quattro nel *De amore.*»[114]

Secondo Jones i "cinc portals" sono un'allegoria dei due occhi, delle due orecchie e della bocca, le cinque porte attraverso le quali si arriva al cuore. Il dardo d'amore, scoccato dalla dea, diretto al cuore dell'amata, deve passare attraverso la vista prima di raggiungere la meta. "Par contre – sostiene Jones – pour passer par les oreilles et la bouche, les flèches tirées sur le cœur ne suffisent pas. Ce sera le discours, l'enseignement, la sagesse, le savoir-faire, en effet *lo saber* de l'amant, qui le maintiendra en séjour perpétuel après que le palais a été gagné par les pouvoirs du cœur"[115].

L'ingresso al palazzo d'amore è interdetto di conseguenza, e così sarà anche nel *Fablel dou Dieu d'Amors*, ai villani e a bifolchi:

Mas noi intra vilans ni mal apres,
c'ab los fals son el barri albergat,
que ten del mon plus de l'una meitat

(vv. 30-32)

[Ma lì non entrano essere villani o maleducati,/ che insieme agli sleali sono alloggiati/ nel sobborgo che occupa più della metà del mondo][116]

La *canso* di Guiraut de Calanso è nota soprattutto perché è l'argomento dell'*Exposition* di Guiraut Riquier, che "costituisce una spia assai ragguardevole

[114] GRIMALDI 2013, pp. 200-13;

[115] JONES 1986, p. 82;

[116] Traduzione di M. G. Capusso in CAPUSSO 1989

dell'interesse suscitato dalla canzone di Calanson presso i più scaltri *entendedors* di poesia cortese"[117] del XIII secolo:

> «All'interno della restante produzione allegorica occitana, l'originalità compiuta da Calanson risulta già evidente dall'accertamento cronologico ad essa relativo, che la colloca al secondo posto dopo la 'tenzone' di Guillem de Saint-Didier. […] La totale mancanza di decodifica degli esponenti allegorici è il primo e fondamentale punto di scarto della nostra canzone rispetto alla tenzone di Saint-Didier, vicina piuttosto, sotto questo aspetto, a *pièces* posteriori come il *Chastel d'Amors* e, soprattutto, la novella di Peire Guillem»[118]

In entrambi i componimenti, Guiraut de Calanso rappresenta Amore come un'entità femminile[119], cieca, alata, invisibile, con un arco e delle frecce, molto simile al Cupido della tradizione latina[120].

Jones riscontra uno spostamento di significato, che inizia in *Celeis cui am de cor e de saber,* ma prosegue definendosi negli altri componimenti allegorici occitani del XIII secolo: i poeti vogliono trasmettere e insegnare le qualità del sapere e della conoscenza a discapito dei sentimenti irrazionali dettati dal cuore.

> «Dans le premeier récit allégorique, *La Cort d'Amor*, on trouve des termes et de procès légaux et un didactisme sérieux. Dans les *novas* de Peire Guilhem, on constate une gentille satire de cete manie de connaître la nature exacte de l'amour. Dans le dernier conte, *Lo Chastel d'Amors*, on remarque de l'ironie et un cynisme ovidien, ce qui est un signe certain de la fin du règne du cœur»[121]

[117] CAPUSSO 1989, pp. 15-16

[118] CAPUSSO 1989, pp. 18-9

[119] Secondo Grimaldi, il genere attribuito al Dio d'Amore potrebbe essere solo grammaticale, e non indicare una dea d'Amore (GRIMALDI 2013, p. 203);

[120] "In fact, this poem is the first troubadour lyric to depict a Goddess of Love so nearly identical to the Latin Cupid: blind, invisible, winged, naked, shooting arrows of steel, lead and gold", JONES 1977, p. 53

[121] JONES 1986, p. 82-83

3.3 *LA CORT D'AMOR*

Componimento incompleto di 1721 ottosillabi a coppie, senza titolo, l'unico esemplare de *La Cort d'Amor* è contenuto nel manoscritto N (M. 819), conservato alla Pierpont Morgan Library, a New York, fol. 31r-46v.

> «È importante rilevare la collocazione in apertura del codice N dopo i primi fascicoli contenenti testi di carattere didattico, narrativo, dialogico e in particolar modo dopo una raccolta di *salutz*»[122].

Non si hanno notizie sull'autore, ma come nota Lowanne E. Jones nell'edizione *The Cort d'Amor* del 1977[123], possiamo dedurre dal testo che fosse colto, che conoscesse probabilmente il latino e avesse familiarità con la letteratura oitanica:

> «The complex and sophisticated level of expression observable in the 1721 lines which have been preserved, indicate that the author was a learned man, probably able to read Latin, and apparently familiar with Old French literature. It is clear, however, that the sources of the poem are overwhelmingly Occitan»[124].

Data la presenza nel testo di molti gallicismi, Bardell colloca l'autore della *Cort d'Amor* nella Francia del Nord alla corte di Champagne. Wendy E. Pfeffer, dell'Università di Louisville, recensisce l'opera di Bardell per *The Medieval Review*, e definisce l'affermazione dello studioso "a bombshell", dato che i due editori precedenti dello stesso testo, Constans e Jones, sostenevano che il manoscritto fosse stato copiato in Italia, probabilmente a Padova. La Pfeffer non si dice convinta della tesi di Bardell, anche perché poco approfondita, e basata su un fatto (la presenza di un ampio numero di gallicismi) facilmente riscontrabile come

[122] GRIMALDI 2012, p. 36

[123] JONES 1977;

[124] JONES 1977, pp. 86-7

intrferenza linguistica in un testo copiato in una regione italiana molto importante per la letteratura franco-italiana[125].

Nei primi 20 versi il componimento viene definito quattro volte *romanz* (v. 5, 10, 13, 16) e si rivolge a "vos que volez la flor/ e la corteszia d'amor/ e non avez soing d'autr'aver/ mas ab joi voletz remaner"[126]. Lo scopo didattico è subito dichiarato, "car ce roman *comandara* (v.10), *deveda* e *castia* (v.16)".

Dopo i 34 versi che compongono il prologo, inizia il poema vero e proprio. L'ambientazione è simile a quella dei *Débats du clerc et du chevalier*, ma molto semplificata: troviamo *cent pulsellas* (v. 59), *maint auzel saulvatge* (v. 68), *un castel, qe non ha una peira e.l mur non luisza con d'aur o d'azur* (vv. 71-74), *un gaita* (v. 77) e *una font* (v.83)[127]. È primavera, durante il periodo in cui l'usignolo *faz nausa* (v. 35), *Fin'Amors* riunisce i suoi signori in cima al monte Parnaso, e indirizza a ognuno di loro un discorso:

> Aven que Fin'Amors parlet
> ab sos barons en son rescet
> en som del puei de Parnassus
>
> (vv. 39-41)

[Avvenne che *Fin'Amors* parlò/ ai suoi baroni nella sua dimora/ sulla cima al monte del Parnaso]

"Ainsi, Fin'Amors fait onze discours, qui sont autant de définitions des concepts personnifiés"[128]. Quando *Fin'Amors* tace, lascia la parola a *Cortesia* e ad altre personificazioni, finché non ha luogo la sua incoronazione. A quel punto fanno il loro ingresso a corte *Onor*, *Valors* e la *Baillesa d'Amor*, "qe re mas ioi non pessa"[129]. Quest'ultima interviene dando una serie di precetti di fronte alle fanciulle

[125] BARDELL 2002;

[126] *La Cort d'Amor*, vv. 1-4

[127] Jung sostiene che l'autore de *La Cort d'Amor* ha ripreso dalla tradizione solamente il giardino: in verità nel testo sono presenti gli uccelli – seppur hanno, effettivamente, un ruolo molto marginale –, il guardiano e la fontana, la cui acqua ha poteri magici (differenti rispetto a quelli ringiovanenti della fontana del *Fablel dou Dieu d'Amors*)

[128] JUNG 1971, p. 150

[129] "Che di nessuna cosa si occupa che non sia gioia"

della corte di *Fin'Amors*. I consigli di *Baillesa* sono di tutt'altro tipo rispetto a quelli di *Fin'Amors* e *Cortesia*: essa si concentra piuttosto sulla cura esteriore della donna e propone una sorta di arte della seduzione.

La *Cort d'Amor*, dunque, si compone di due parti ben distinte: nella prima, *Fin'Amors* parla ai suoi *barons* e dà una definizione dell'amore cortese:

> «La conception de l'amour, telle qu'elle se manifeste dans la première partie de la *Cour d'Amour*, correspond moins à la fin'amors de la poésie lyrique qu'à l'amour courtois des romans»[130]:

Nella seconda, *Baillesa d'Amor* si fa portatrice di un tutt'altro tipo di amore, e invece che definire le caratteristiche dell'amante ideale, insegna il modo e indica i mezzi per raggiungere il proprio obiettivo.

> «The *Cort d'Amor* does not just have difering voices on the subject of love, but presents a dialogue between two opposing philosophies of love: on the one hand, a 'courtly' love in which sincerity, worth and the idolization of the beloved are fundamental; on the other hand, an 'Ovidian' love in which ruse, deceit and even force are advocated in the lover's pursuit of gratification. The courtly version is the first expressed, in Amor's speeches to his ten barons and in the judgement made by Corteszia... »[131]

Il personaggio di *Fin'Amors* s'inserisce, nella tradizione della rappresentazione allegorica del Dio d'amore, un gradino oltre la *figura* femminile di Guiraut de Calanso, mero *abstractum agens* ispirato al dio latino con ali e frecce, e un gradino prima del Dio d'amore della novella allegorica di Peire Guilhem, vera personificazione.

> «Thus the personification of Love, parallel but nonetheless distinct from the classical concept of Cupid, is established early in the medieval tradition of the romance, ca. 1160, at least as early as any extant lyric in a Romance language. In the romance, Love

[130] JUNG 1971, p. 155

[131] BARDELL 2002, p. 16-7

> may be either male or female, either a personified 'force', a 'power', an 'active abstraction', or the god (or goddess) of Love, a character able to take part and influence events»[132].

La datazione esatta della *Cort d'Amor* pone dei problemi che a oggi non sono stati risolti. Matthew Bardell, ultimo editore del testo, sostiene la priorità della *Cort* rispetto al *Roman de la Rose*, portando come motivazione la sua supposizione che la *Cort* sia stata scritta in risposta al *De Amore* di Andrea Capellano:

> «The circulation of the *Cort d'Amor* in nothern France takes on added significance through the fact that a number of factors link the *Cort d'Amor* with the *De Amore* of Andreas Capellanus […] I believe they constitute a very strong suggestion that the *Cort d'Amor* was written as a response in kind to Andreas Capellanus' magnum opus and, moreover, that the Occitan work was composed soon after the Latin one»[133].

Marco Grimaldi non si lascia convincere dall'ipotesi di Bardell, priva, a suo avviso, di solido fondamento; neanche su questo punto sembra convincersi Wendy E. Pfeffer, che giudica la tesi di Bardell fantasiosa.

3.4 *IL CHASTEL D'AMOR*

Il *Chastel d'Amor* è un *f*rammento di 180 versi *capcaudatz* di 7 sillabe, ripartiti in strofe (*coblas continuadas capcaudadas*[134]) di 6 versi; si trova in testa a Vat. Lat. 3206, e ha molte lacune al suo interno.

Secondo Antoine Thomas – che ne riporta il testo, una parafrasi e un commento in *Annales du Midi: révue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, 1889 – è stato scritto intorno alla metà del XIII secolo.

All'inizio del componimento, l'autore - "un Italien qui s'exerçait à la poésie provençale"[135] - dichiara che costruirà "un chastel cortés e gen", e che "aqest chastel

[132] JONES 1977, p.36;

[133] BARDELL 2002, p. 4;

[134] Leys d'Amors

[135] THOMAS 1889. p. 185;

es d'Amor". Thomas scrive che da quando l'amore è diventato il tema per eccellenza (banale!) di ogni componimento poetico, si è reso necessario per gli autori più giovani "ingegnarsi" sempre di più per definire e raccontare questo sentimento.

> « Un auteur anonyme, à peu près contemporain de Calanson, nous a laissé un long poème allégorique connu sous le nom de *Cour d'Amour*: on y trouve une courte description du castel d'Amour. La chanson de Guiraut de Calanson et la *Cour d'Amour*, tels sont vraisemblablement les modèles dont s'est inspiré l'auteur du *Chastel d'Amors*. C'est, d'ailleurs, une inspiration toute générale, et non une imitation de détail»[136].

3.5 LA NOVELLA ALLEGORICA DI PEIRE GUILHEM

In fondo alla parte non lirica del codice provenzale R (già d'Urfé-La Vallière: Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 22543), trova spazio la novella allegorica di Peire Guilhem, *Lai on cobra sos dregs estatz,* da f. 147v a f. 148r, per un totale di 438 versi superstiti. Il testo è un *unicum,* adespoto e anepigrafo, composto da distici di *octosyllabes*, con sporadiche inserzioni di versi quadrisillabi e una serie di versi ipermetri e ipometri.

Come dice M. G. Capusso[137], la novella combina caratteristiche tipiche delle *novas* e la "tecnica dialogico-didattica connaturale all'*ensenhamen*"; un tratto interessante si riscontra nella presenza del dio d'Amore come interlocutore del narratore-protagonista, ciò "permette l'irrompere della *fictio* allegorica nel territorio occitano, poco propenso a modi di raffigurazione di stampo piuttosto oitanico"[138].

La novella è adespota, come abbiamo detto, ma per cinque volte il Dio d'Amore si rivolge al narratore chiamandolo *Peire W.,* nome nel quale gli studiosi, se pur con qualche riserva, individuano Peire Guilhem, forse de Tolosa[139].

La vicenda si svolge nella cornice del consueto quadro primaverile, più precisamente a *Castelnuo* – ci rivela il narratore – sulla strada per raggiungere il suo signore a *Murel.* Durante il viaggio giunge in direzione opposta al poeta "un

[136] THOMAS 1889, p. 187;

[137] CAPUSSO 1997, pp. 35-130

[138] *Ibidem*, p. 37

[139] CAPUSSO 1997, pp. 42 e ss.

cavazier, bel e gran e fort e sobrier e lonc e dreg e ben talhatz"[140] (vv. 25-27); nel testo segue una lunga descrizione di lui e del suo cavallo (vv. 28-87). Al suo fianco vi è una signora "mial tans plus bela que glai ni flor can renoela"[141] (vv. 91-92), e dietro compaiono una damigella e uno scudiero, il quale porta con sé l'arco d'alvorno con i tre dardi, d'oro di acciaio e di piombo. I personaggi si rivelano essere il Dio d'Amore, Mercé, Vergogna e Lealtà:

Peire Guilhem, ses contrastar
sapchatz qu'eu soi lo dio d'amor,
e la dona vestida ab flor
es Merces, senes tota falha,
e la donzela, ses barralha,
es Vergonia, so sapiatz,
e l'escudier es Leutatz,
cel que porta l'arc de l'alborn,
e tenguatz lo be per adorn
que nos peca can vol ferir

(vv. 262-271)

[Peire Guilhem, senza discussione/ sappiate che io sono il Dio d'amore,/ e la signora vestita di fiori/ è Mercé, senz'alcun errore,/ e la damigella, senza dubbio,/ è Vergogna, sappiatelo,/e lo scudiero è Lealtà,/ che porta l'arco di alvorno,/ e consideratelo pure esperto/ poiché non si sbaglia quando vuole colpire.]

A proposito di questi versi che descrivono il corteo del dio d'Amore, è interessante notare una cosa. Nella canzone allegorica di Guiraut de Calanso *Celeis a cui am de cor e de saber* Mercé e Lealtà corrispondono al "segon tertz d'Amor": "Al segon tertz taing franquez'e merces" (v. 49), ovvero all'amore sincero e leale, e non al *menor tertz*, che indica invece l'amore-passione.

Dal verso 272 inizia la parte dialogico-didattica del testo, in cui Peire W. rivolge molte domande al Dio d'amore: "Senher, si vos o auzes dir,/ enqueras volgra

[140] "Un cavaliere, bello e grande e forte e imponente e alto e slanciato e di belle fattezze"

[141] "Mille volte più bella del fiore del gladiolo quando sboccia"

saber mai"[142] (vv. 272-3). Questa sezione, tra domande e risposte, si dilunga per ben 167 versi, e forse proseguiva ancora, ma purtroppo la fine del componimento non è pervenuta.

Possiamo affermare che il componimento allegorico di Guiraut de Calanso, la *Cort d'Amor*, la novella allegorica di Peire Guilhem e il *Chastel d'Amors* sono stati scritti tra il 1210 e il 1260[143] e hanno rappresentato un nuovo sviluppo per la poesia occitanica: infatti, sebbene la figura della personificazione facesse parte del repertorio poetico dei trovatori già dal XII secolo, i quattro testi in questione ci offrono un'allegoria sviluppata completamente, lungo tutta l'opera, e questo fatto rappresenta un passo avanti rispetto alla pratica comune in precedenza di amplificare allegoricamente un punto specifico[144].

[142] "Signore, se posso permettermi di chiedervelo vorrei ancora sapere dell'altro"

[143] JONES 1977

[144] "allegorical amplification of a specific point", in JONES 1977, p. 65

IL *FABLEL DOU DIEU D'AMORS*

1. ANALISI NARRATIVA

Dou dieu d'amors comincia con un avvertimento: chi non vuole restare deluso in amore, inizialmente deve fare molta attenzione per usare amore con intelligenza. Il poeta si rivolge poi con fare giullaresco al suo pubblico, composto da cavalieri, signori, dame e fanciulle, e comunica loro che si appresta a raccontare la sua *visione*, anche se non è in grado di valutare se ciò che ha visto è vero oppure no (1-2).

La narrazione si svolge in prima persona e il poeta racconta di essersi addormentato mentre fantasticava d'amore sdraiato sul letto e di aver fatto un sogno che gli ha rallegrato il cuore (3).

Con la quarta quartina inizia il primo sogno: in un mattino di maggio il poeta è svegliato dal cinguettio degli uccelli, si alza e si avvia verso un prato.

A questo punto comincia la prima lunga descrizione del componimento: il prato è pieno di piante e fiori di ogni tipo, attraverso di esso scorre un ruscello la cui acqua ha il potere di ringiovanire gli anziani e di rendere di nuovo vergini le fanciulle (salvo che non abbiano già avuto un figlio). Il fondale del ruscello è di pietre preziose di ogni fattezza, su alcune vi sono addirittura rappresentati uccelli e animali feroci.

Il poeta passeggia nel prato, costeggiando il corso d'acqua, e quando rivolge lo sguardo in l'alto, verso il sole, vede un giardino e subito vi si dirige.

Nel giardino ci sono pini, lauri, cipressi, alburni e ulivi, i rami sono verdeggianti e i roseti sono carichi di fiori, sia in primavera che in inverno. Tutto intorno vi è un fossato, riempito con l'acqua del ruscello deviato fino a quel punto, e il cui fondale è di marmo; le pareti sono invece fatte di porfido e di avorio, lavorati e saldati con l'oro fuso. Per raggiungere la porta del giardino c'è un ponte levatoio d'oro fino fuso, e i pilastri sui quali poggia sono di marmo grigio, fatti per durare per sempre.

L'accesso al giardino è proibito ai villani, e quando è capitato che un villano vi volesse accedere, il ponte si è sollevato e la porta si è chiusa, finché costui non si è allontanato. Se invece è una persona cortese a voler entrare per rallegrare se stessa, trova la porta aperta e il ponte alzato. Quel giardino – spiega il poeta – è

interdetto ai villani poiché è la dimora del re d'amore, il quale una due o tre volte l'anno rinnova le sue leggi e amministra la giustizia (5-18).

Il poeta riesce a entrare nel giardino senza problemi, e prova un gran piacere. Ci sono più di centomila uccelli e ciascuno cinguetta frasi d'amore secondo i propri sentimenti. Appena ode questo canto, il poeta si concentra ad ascoltare, senza prestare più attenzione a nient'altro. D'altra parte non esiste uomo, se pur villano, che se sente cantare questi uccelli, non s'innamori. Il poeta si siede sotto un albero molto bello, che durante l'anno passa attraverso tre fasi: fiorisce, sboccia e matura; e guarisce da ogni pena chi lo onora, eccetto che dalla morte dalla quale nessuno può essere al sicuro. Il poeta seduto sotto l'albero, sente gli uccelli cantare e sente il suo cuore riempirsi di gioia, tanto che gli par d'essere in paradiso (19-23).

Le 12 strofe che seguono (24-36) richiamano da vicino i *Débats du clerc et du chevalier,* anche se nel presente testo non compaiono le due fanciulle tipiche della tradizione: solo il poeta assiste alla discussione tra gli uccelli su chi ha più meriti in campo amoroso, il chierico, l'uomo di studi, o il cavaliere, l'uomo d'armi. L'usignolo parla per primo, e dice che è nato sotto una buona stella chi incoraggia la sua amante e che a lui accadrà come alla nave che grazie al vento favorevole va sempre dove vuole andare. L'usignolo a questo punto chiama intorno a sé tutti gli uccelli che gli sono fedeli, questi arrivano subito e si presentano con un inchino. Non appena li ha tutti di fronte a sé, l'usignolo prende di nuovo la parola e dice che negli ultimi tempi l'amore è peggiorato e non è così che dovrebbe essere. Gli risponde lo sparviero sostenendo che la colpa è da addossare ai villani, poiché essi, non essendo cortesi, parlano male dell'amore. Solamente i chierici e i cavalieri dovrebbero occuparsi delle questioni d'amore, e mai un villano. Interviene il tordo contraddicendo lo sparviero. La ghiandaia s'inserisce nel discorso e sostiene che se un uomo qualsiasi ama ed è amato a sua volta può essere prode e saggio allo stesso modo di un chierico o un cavaliere. L'usignolo, che ha ascoltato la discussione, alza la voce e dice che nessuno può più parlare oltre a lui, e tutti tacciono. L'uccello dice che chi ama non potrebbe parlar male di nessuno e diventa saggio e cortese, poiché ogni uomo che soffre per amore può diventare cortese, e mette fine alla discussione prima che si animi troppo. Dietro ordine dell'usignolo, gli uccellini se ne vanno, ognuno al suo nido, e il poeta rimane solo, e in quel momento si sveglia.

Qui inizia il racconto del secondo sogno, con una transizione molto rapida e giullaresca: "Datemi da bere e vi dirò il resto... " (37).

Il poeta è ancora sotto l'albero del primo sogno, quando vede giungere una fanciulla. Non la riconosce subito, ma non appena si avvicina, si rende conto che è la sua amica! Ella indossa una tunica di organza e sulle spalle una pelliccia di ermellino, al dito porta un anello d'oro. Alla vista del poeta, china il capo. Egli invece è molto contento di vederla e si alza in piedi per darle il benvenuto, la attira a sé, la abbraccia e la bacia, tanto che ella si ritrae per non trovarsi in una situazione sconveniente per una fanciulla. Comincia un dialogo tra i due (str. 43-50) in cui si rivelano a vicenda i propri sentimenti, finché non arriva velocissimo un serpente volante e rapisce la fanciulla. Ella grida chiedendo aiuto e il poeta si dispera fino a svenire dal dolore (51-55). Quando rinviene, desidera esser morto, e si rivolge al Dio d'amore, che arriva in aiuto del suo servitore. Il suo cavallo è coperto di fiori, il suo mantello è fatto di trame d'amore e la stoffa di verdi giornate di maggio; l'imbottitura del suo abito è del tempo che cambia, il collare di canto d'uccello e di abbracci gli inserti, di dolci baci il fermaglio. Il Dio d'amore domanda al poeta cosa c'è che non va e perché prova tanto dolore, si presenta e dice di essere venuto in soccorso della fanciulla rapita. Fa montare il poeta sul suo cavallo e insieme si dirigono al campo fiorito dove si trova un grande castello, dimora del Dio (56-63). Giunti a destinazione, il Dio d'amore indica all'uomo la sua corte, le sue stanze e la sua casa e chiede di entrare e di aspettarlo, mentre va alla ricerca della fanciulla (64-67). Prima di entrare il poeta guarda il palazzo e lo descrive esternamente e poi internamente (68-90); inoltre incontra il guardiano dell'ingresso, un uccello che ha nome Fenice e che sottopone al poeta un indovinello prima di farlo procedere. Una volta entrato, s'imbatte in un gruppo di giovani che giocano a scacchi e alle tavole. Tutti interrompono ciò che stanno facendo per dargli il benvenuto, ed egli racconta la sua storia. I giovani gli chiedono allora il pagamento di un tributo, sotto forma di canzone, dato che egli si trova nel loro feudo (91-98). Le strofe 99-104 riportano la canzone del poeta. Finito di cantare, una fanciulla sconosciuta afferra per mano il poeta e lo accompagna nella camera del Dio d'amore (106-109), dove vedono due faretre con le frecce d'oro e di piombo e l'arco d'amore. Escono dalla camera e si dirigono verso un prato, ancora mano nella mano. Al centro del prato si trova un albero molto bello, sui rami vi sono degli uccelli e sotto di esso vi è una tomba di un giovane. Il poeta chiede alla giovane chi è seppellito lì (110-113) ed ella gli racconta la tragica storia d'amore che ha portato il suo amato incontro alla morte, e di come il Dio d'amore l'ha accolta alla sua corte perché il suo compagno era morto

per amore (114-134). Mentre i due giovani stanno rientrando nel castello, il poeta si volta verso la valle e vede sopraggiungere il Dio d'amore di ritorno dalla sua impresa di salvataggio: la sua amica siede sul cavallo davanti al dio. Il poeta prova una gioia così potente nel riabbracciare la sua amata che si sveglia e si rammarica molto del fatto che il sogno gli abbia mentito (135-142).

2. L'INQUADRAMENTO TOPOGRAFICO

2.1 IL LOCUS AMOENUS

> Il *locus amoenus* è un angolo di natura, bello e ombroso; in esso si trovano almeno un albero (o parecchi alberi), un prato e una fonte o un ruscello; vi si possono aggiungere, talvolta, anche il canto degli uccelli e i fiori[145].

E. R. Curtius descrive così il luogo ameno, definendolo elemento retorico e delineandone la storia nella letteratura: dall'Impero romano fino al Cinquecento, il *locus amoenus* ha costituito il modello principale di ogni descrizione della natura. Virgilio ne fa uso nelle *Bucoliche*: il luogo ameno è lo sfondo e il contesto – "l'impalcatura" – delle sue egloghe, concepito per creare un clima di soavità. Il poeta latino lo utilizzerà anche nel libro VI dell'*Eneide*:

> Devenere locos laetos et amoena virecta.
>
> (v.638)

[Venera i luoghi lieti e gli ameni giardini]

Prima di lui, probabilmente Gaio Terenzio Varrone nel libro XI (*De fertilitate*) delle *Antiquitates rerum humanarum et divinarum*, oggi perduto, aveva parlato di *locus amoenus* o *terra felix* o *felicitate loci*[146].

Isidoro di Siviglia nel libro XIV delle *Etimologie*, dedicato alla terra e alle sue parti, riprende Varrone e definisce in questo modo il *locus amoenus*:

> Amoena loca Varro dicta ait eo quod solum amorem
> praestant et ad se amanda adliciant.
>
> (XIV.8.33)

[Secondo Varrone, i luoghi ameni sono chiamati in questo modo perché promuovono soltanto amore e attirano a sé ciò che dovrebbe essere amato]

[145] CURTIUS 1992, p. 219; sul *locus amoenus* cfr. anche GALLY 1996

[146] TETI 2003;

Presto la tecnica ecfrastica diventa fine a se stessa e il *locus amoenus* oggetto di descrizioni retoricheggianti.

Petronio nel *Satyricon* (I secolo), inserisce alcuni versi che descrivono il *locus amoenus,* caratterizzato dagli elementi che già abbiamo visto (cfr. CURTIUS 1992): vi è l'ombra, creata dagli alberi, tremolanti per la brezza, vi è un corso d'acqua, vi sono i fiori (*violas*) e il canto degli uccelli (*silvestris aedon/urbana Procne*[147]); l'unica differenza con il *topos* è la stagione: infatti in questi versi del *Satyricon* siamo in estate (*aestivas…umbras*).

Mobilis aestivas platanus diffuderat umbras
et bacis redimita Daphne tremulaeque cupressus
et circum tonsae trepidanti vertice pinus.
Has inter ludebat aquis errantibus amnis
spumeus, et querulo vexabat rore lapillos.
Dignus amore locus: testis silvestris aedon
atque urbana Procne, quae circum gramina fusae
et molles violas cantu sua rura colebant.

(131.8)

[Il platano mobile l'ombra estiva diffonde,/ e il tremulo cipresso, e Dafne coperta di bacche,/ e pini potati dalle cime ondeggianti./ Là in mezzo giocavano le acque errabonde di un rivo/ spumoso, smeriglio dei ciottoli le querule onde./ Un luogo degno d'amore: ne davano conferma l'aedo silvestre/ e Procne l'urbana, che a volo sui prati d'intorno/ e su tenere viole un inno levavano ai campi].

Aldo Setaioli, che fa un'analisi della poesia[148], spiega come il luogo ameno descritto da Petronio in questi versi sia lo stesso dove si erano incontrati Encolpio e Circe in precedenza e dove è presente il tempio di Venere (*Sat*., 128.4). Venere è, per Setaioli, la divinità tutelare del *locus amoenus,* che diventa *dignus amore,* formulazione – *dignus amore locus* – della quale non esistono attestazioni prima di Petronio.

[147] Petronio si riferisce al mito di Filomena e Procne, le due sorelle che vengono trasformate rispettivamente in usignolo e rondine dagli dei, poiché danno in pasto a Tereo, uomo crudele, il figlioletto Iti. [ἀηδών : usignolo]

[148] SETAIOLI 2010

> «L'accostamento tra *locus amoenus* e amore, anche se non costante e automatico, è però assolutamente naturale e compare sovente fin dall'epoca più antica. E' evidente, ad esempio, la funzione erotica svolta dall'ambiente naturale nella celebre ierogamia del libro XIV dell'*Iliade*, un episodio tenuto certamente presente da Petronio nella scena del primo incontro fra Encolpio e Circe, che è complementare a quella del secondo, nella quale compare la nostra poesia, e che come si è visto è quasi sicuramente da collocare nello stesso luogo della prima. In seguito la funzione del *locus amoenus* come cornice di vicende d'amore è evidente nella poesia bucolica greca e romana, oltre che nell'elegia. Già nel *Fedro* platonico, peraltro, la discussione tra Fedro e Socrate nel *locus amoenus* suburbano verte sull'amore»[149].

Mentre Tiberiano (III-IV sec.) scrive il carme che rappresenta il "modello perfetto del *locus amoenus*"[150], un'*ekphrasis* pura, non inserita, a differenza di quanto accade in genere nella poesia classica, ma anche in molta poesia tarda, nel contesto di un'opera più ampia, Reposiano inserisce nel suo *Concubitus Martis et Veneris* 19 versi (su 182) di digressione descrittiva del luogo naturale degli incontri amorosi delle due divinità. È interessante notare che Reposiano, pur riprendendo un episodio noto alla tradizione, decide di modificarne l'ambientazione: dal talamo dei due coniugi a un bosco[151].

> «Il paesaggio è considerato e dipinto come un quadro, i cui singoli elementi interessano al poeta-pittore in quanto utili a trasmettere quel piacere sensoriale che ben si addice a Venere. […] Si segnala la sostanziale indipendenza tra la natura e la divinità. Venere non ha creato o modificato attraverso un'azione prodigiosa il bosco; esso preesiste alla dea che, da quel che Reposiano lascia intendere, si è limitata a farne il luogo degli incontri amorosi: in questo senso, il bosco è un *dignus amore locus* (v. 44) in quanto lì la natura, con la profusione dei suoi doni, 'attende ai piaceri di Venere', (v. 47)»[152].

---

[149] *Ibidem*

[150] MANDILE 2011, p. 15. Vedi anche CURTIUS 1992, "La più bella descrizione del locus amoenus nella poesia della tarda Antichità latina ce la offre un componimento di Tiberiano", p. 220

[151] MANDILE 2011, p. 17

[152] *Ibidem*, p. 18;

2.2 IL *VERGIER*

Nel Medio Evo il *locus amoenus* diventa un requisito necessario della poesia. Verso la fine del XII secolo diventa il modo per rappresentare, sotto diverse forme, il paradiso terrestre. Il luogo ameno appartiene anche allo scenario della poesia pastorale, e quindi della poesia amorosa[153]. Nei dibattiti del chierico e del cavaliere il *locus amoenus* diventa il naturale sfondo della figura di Amore: è sempre in un *verger* che le fanciulle cominciano a parlare delle qualità dei loro amanti, come se fosse in qualche modo il paesaggio stesso a ispirarne la discussione.

In tutti i testi antico-francesi il dibattito avviene durante il mese di maggio, primavera inoltrata[154], "quant les herbes dounent odour/ E sont de très fresche verdour" (*Le geste de Blancheflor et Florance*, vv. 94-95). Nel *Jugement d'amour*, Florence e Blancheflour entrano in un giardino che è attraversato da un ruscello e si siedono sotto un ulivo (vv. 16-40); in *Hueline et Aiglantine* compare anche una fontana e le due protagoniste si incontrano sotto un pino (vv. 8-9); in *La geste de Blancheflor et Florance* il poeta entra in un giardino pieno d'amore e di gioia (v. 13) e si appresta a descrivere il luogo in maniera molto dettagliata: è di nuovo presente la fontana e i ruscelli sono diventati quattro, chiaro rimando biblico[155]. La descrizione dell'autore di *La geste de Blancheflor et Florance* è ampiamente compilativa, ovvero si delinea attraverso alcuni elenchi[156]: vi è un elenco degli strumenti che si sentono suonare nel giardino, un elenco delle pietre di cui è composto il fondo della fontana, un elenco degli alberi e uno degli uccelli (vv. 19-90). In *Mélior et Ydoine*, l'autore parla del canto degli uccelli e del "boskage" nel quale scorge le due fanciulle parlare. La redazione franco-italiana si discosta dagli altri testi poiché la descrizione del *vergier* non si trova nei primi versi del componimento, bensì a partire dal v. 348: infatti, il giardino descritto non è quello dove s'incontrano Florença e Blancheflor, ma un "vergier mol bien flori" (v. 349), nel quale crescono fiori a dismisura, vi è una fontana, le cui sponde sono di marmo bianco e la cui acqua è "sanna"[157] (v. 356). Al

[153] CURTIUS 1992;

[154] Solo in *Hueline et Aiglantine* si dice "el tems d'esté" (v. 1).

[155] GRAF 1965, pp. 1-157;

[156] MEYER 1908, p. 224;

[157] da *saner*, guarire (<SANARE, cfr. FEW XI, 145)

di sopra della fontana vi è piantato un albero, sui cui rami stanno l'usignolo e il rigogolo[158] che "per fin amor chantent" (v. 360): gli uccelli si assumono l'incarico di accompagnare le fanciulle al "chanp flori" (v. 402) che si trova davanti al castello del Dio d'Amore, raggiungibile solo dopo aver attraversato un bosco.

De la foresta yssent a mei di
E poiz vienent el chanp flori:
En mig del chanp, quant est rossea,
Coroit un aigu a afillea
Si q'y mollent qatre mollin:
Li deuz moillent poivre e comin,
Li tiers gienger e galengal
E pigmento e citoal,
Li qart moillunt a chascun di
Quinze moia de bon trig;
El aigua de cel chanp si cor
En le chastel del dé d'amor […]

(vv. 401-12)

[Uscirono a mezzogiorno dalla foresta/ e poi giunsero a un prato fiorito./ In mezzo al campo quando vi è la rugiada/ l'acqua scorre in un rivolo sottile/ sì che quattro mulini vi macinavano:/ due vi macinavano pepe e cumino, il terzo zenzero e galanga,/ peperoncino e curcuma,/ il quarto macinava in un singolo giorno/ quindici mogge di buon frumento./ E l'acqua di quel campo scorreva/ verso il castello del dio d'amore].

Ritroviamo il prato, i fiori e il corso d'acqua (che arriva sin dentro il castello), sono una novità, invece, i quattro mulini che lavorano grano e spezie[159].

[158] Feletto traduce "oriolo", trad. italiana, FELETTO 2016, v. 361, p. 63

[159] La presenza dei mulini non è attestata in nessun altro dei testi di cui si occupa il presente studio. È da notare che sono 4, come 4 sono i corsi d'acqua del Paradiso terrestre (e del *verger* di *Le geste di Florance et Blancheflour*). Nel Medioevo si credeva che le spezie e le piante aromatiche provenissero dal Paradiso o da luoghi a esso limitrofi. Joinville scrive nel capitolo XL (*Du Nil*) della sua opera sulla vita di San Luigi, *Livre des saintes paroles et des bons faiz nostre roy saint Looys* : "Quant celui fleuve entre en Egipte, il y a gens tous expers et accoustumez, comme vous diriez les pecheurs des rivieres de ce pays-ci, qui au soir gettent leurs reyz au fleuve, et és

È evidente come la descrizione del *locus amoenus* s'ispiri a quella del Paradiso terrestre[160] ed è probabile che gli autori dei testi del *Débat su clerc et du chevalier* cercassero, attraverso una rappresentazione così simile dei due regni, il giardino delle delizie biblico e il giardino del Dio d'Amore, di conferire autorevolezza e veridicità al mondo che volevano descrivere. L'intento era anche quello di sovrapporre i due regni e sostituire uno con l'altro.

In *Phyllis et Flora* la sovrapposizione è totale, tanto che l'autore chiama Paradiso la dimora di Cupido[161]

Ad Amoris destinant ire Paradisum.

(v. 233)

[Decidono di andare al Paradiso di Amore]

Il giardino di *Phyllis et Flora* viene appena descritto e non differisce molto da quello degli altri testi (ruscello, musica, uccelli, fiori); l'autore del componimento mediolatino dedica, invece, 19 versi alla descrizione di un luogo che non compare in nessun altro testo, un *locus occultus*, dove si celebra il culto della divinità, e dove si trova Cupido (vv. 273-292). In questi versi il Dio d'Amore ha gli attributi classici della letteratura latina, e intorno a lui, si mescolano figure tipiche della tradizione pagana e di quella cristiana.

Il tema del *verger*, della primavera, come quello del palazzo del Dio d'Amore che vedremo tra poco, comprende elementi descrittivi, caratterizzanti tutti questi componimenti.

«Ce thème du verger n'apparait point pour la première fois dans nos poèmes. [...] Le plus ancien exemple est dans le *Cantique des Cantiques*. Le fait est d'autant plus

---

riveire:; et au matin souvent y trouvent et prannent les epiceries qu'on vent en ces parties par deça bien chierement, et au pois: comme cannelle, gingembre, rubarbe, girofle, lignum aloes, et plusieurs bonnes chouses. Et dit-on au pais, que ces choses-là viennent de Paradis terrestre et que le vent les abat des bonnes arbres, qui sont en paradis terrestre; ainsi comme le vent abat és forestz de ce païs le bois sec;", cit. da GRAF 1965, p. 142-3;

[160] GRAF 1965, cap. II;

notable que cette pastorale sacrée domine toute la littérature mystique du moyen-âge. [...] Les auteurs chrétiens des premiers siècles représentent le paradis terrestre un peu de la manière dont les poètes du XII siècle peindront le verger d'amour»[162].

Ma se il *verger d'amour* prende ispirazione dalla tradizione cristiana del paradiso terrestre, la corte del Dio d'Amore ha origine pagana:

«Nous trouvons dans la description du paradis de l'Amour une contamination curieuse des traditions bibliques et mythologiques»[163].

Edmond Faral sostiene che l'idea di combinare il mito di Amore e quello di Bacco, seguito dal suo corteo, non può essere venuta casualmente all'autore di *Phyllis et Flora.*

«Tout considéré, il est certain que le passage de *Phyllis* dont nous nous occupons est étroitement apparenté avec un poème di Sidoine Apollinaire qui fut fameux. Ce poème est un épithalame, dans un passage duquel l'auteur décrit le cortège de Vénus se rendant aux noces de Ruricius et Hiberia»[164].

Anche Neilson annovera tra le fonti pagane della tradizione della *Court of Love* l'opera di Sidoine Apollinaire, imitazione dell'*Epithalamium de Nuptiis Honorii et Mariae* di Claudiano. Certamente i giardini lussureggianti e le abitazioni divine esistono da quando esistono i racconti sugli dei, "in Homer all the gods have houses"[165], ciò che può risultare difficile è dire dove finisce la mitologia e inizia invece l'allegoria. Neilson cita Puech:

«Whatever care Claudian took to conserve the traditions of the past, he yielded in spite of himself to the influence of his age, - an age in which mythology has ceased to be more than a poetic convention, when theology, […] re-establishing the fabulous

[162] OULMONT 1911, p. 26 e ss.

[163] FARAL 1913, p. 206;

[164] FARAL 1913, p. 203;

[165] NEILSON 1899, p. 12;

> divinities only as attributes , as hypostases, deprived them of their life and their humanity. At times, also, he seems to have planned to substitute for these ancient gods so mocked by the Christians, less compromising abstractions.»[166]

La letteratura pagana tratterà sempre più spesso la mitologia come mera convenzione poetica e le personificazioni diventano molto comuni.

Pelen avvalora le tesi di Faral e Neilson e scrive un articolo[167] con l'intento di dimostrare che il legame tra la corte d'amore dei poemi antico-francesi e la poesia latina del IV-V secolo d.C. non è affatto semplice citazione, ma adozione di un modello e di una struttura.

> «Let us seek to demonstrate here that the Old French love vision has a formal Latin model in the Late Classical epithalamium, intances of which are the marriage poems of Claudian and Sidonius and the satiric encyclopedia of Martianus Capella.»[168]

La struttura dell'epitalamio tardoantico include, secondo l'analisi di Pelen, l'ambientazione della vicenda in un *locus amoenus*, un dibattito o un *certamen* tra i personaggi e l'approvazione divina del matrimonio di cui tratta il componimento. In questi testi, viene ogni volta descritta la dimora di Venere, un esempio da Sidonio Apollinaire:

> […] nam Lemnius illic
> ceu templum lusit Veneri fulmenque relinquens
> hic ferrugineus fumavit saepe Pyragmon.
> Hic lapis est, de quinque locis dans quinque colores,
> Aethiops, Phrygius, Parius, Poenus, Lacedaemon,
> purpureus, viridis, maculosus, eburnus et albus.
> Postes chrysolithi fulvus diffulgurat ardor;
> myrrhina, sardonyches, amethystus Hiberus, iaspis
> Indus, Chalcidicus, Scythicus, beryllus, achates

[166] Neilson cita Puech, *Prudence*, Paris, 1888, pp. 241-2, in NEILSON 1899, p. 14

[167] PELEN 1978, dove cita anche il *Fablel dou Dieu d'amors*.

[168] PELEN 1978, p. 279

Attollunt duplices argenti cardine valvas,
per quas inclusi lucem vomit umbra smaragdi;
limina crassus onyx crustat propterque hyacinthi
caerula concordem faciunt in stagna colorem.

(vv. 14-26)

[…]
Interiore loco simulavit Mulciber auro
Extantes late scopulos atque arte magistra
Ingenti cultu naturae inculta fefellit,
huic operi insistens, quod necdum noverat illa
quae post Lemniacis damnavit furta catenis[169].

(vv. 29-33)

[Infatti il dio di Lemno proprio lì si divertì a costruire una sorta di tempio per Venere e, messo da parte il fulmine, lì spesso emise fumo il ferrigno Piragmone. Qui marmi di cinque regioni offrono cinque colori: Etiope Frigio Pario Punico Lacedemone, purpureo verde chiazzato avorio e bianco. Il fulvo splendore del topazio fa scintillare gli stipiti. Mirra, sardonice, ametista iberica, diaspro indiano, pietra di Calcide, smeraldo di Scizia, berillo, agata innalzano su cardini d'argento i due battenti, attraverso i quali l'ombra rigetta la luce dello smeraldo in essa racchiuso. Uno spesso rivestimento di onice copre la soglia e tutt'intorno gli zaffiri producono sulle acque azzurre un colore che si armonizza con esse (…). All'interno Vulcano ha riprodotto in oro scogli emersi per ampio tratto e, guidato dall'arte, simulò con immensa raffinatezza una natura selvaggia, dedicandosi a quest'opera poiché non sapeva ancora di quegli amori furtivi che più tardi condannò con le catene di Lemno.][170]

Il *Fablel dou Dieu d'amors* presenta delle peculiarità interessanti: infatti, la descrizione del *locus amoenus* è non solo duplicata come sostiene Ornella Pannocchia[171], ma disseminata lungo tutto il testo e ripresa in più occasioni.

Il poeta-narratore si addormenta due volte e fa due sogni. Nel primo sogno, svegliato dal cinguettio degli uccelli, entra in un "pré", attraversato da un ruscello "de paradis" (v. 21) la cui acqua ha il potere di far ringiovanire gli anziani e di restituire alle donne l'integrità del corpo. Oltre il prato vi è un *vergier*, pieno di alberi di ogni tipo e di fiori, circondato da un fossato e da un muro, fatto di porfido e avorio lavorati: questa caratteristica, che non si riscontra altrove nei testi qui oggetto di studio per quanto riguarda il giardino, è un ulteriore richiamo al giardino

[169] *Epithalamium de nuptiis Ruricii et Hiberiae*

[170] Traduzione di Stefania Filosini (FILOSINI 2014)

[171] PANNOCCHIA 2004, p. 40;

dell'Eden, che nel Medioevo s'immaginava cinto da un muro di materie preziose o talvolta di fiamme[172]. Per accedere al *vergier* vi è un ponte levatoio che impedisce ai villani di passare. Il poeta riesce a entrare senza problemi e va a sedersi sotto un albero "ki mult fait a loer" (v. 84) e ha la sensazione di essere in paradiso:

> Quant desous l'ente, el vergié fui assis
> Et joi oi des oysillons les cris,
> De joie fu si mes cuers raemplis,
> Moi fu avis que fuisse en paradis.
>
> (vv. 89-92)

Nel *vergier* il poeta assiste alla discussione degli uccelli, poi si sveglia, si riaddormenta e fa un secondo sogno, nel quale incontra prima la sua amica che viene rapita dal serpente volante, poi il Dio d'Amore che sopraggiunge in suo aiuto. La divinità fa salire il poeta sul suo cavallo e lo accompagna al suo castello, che si trova "en camp flori" come quello della redazione franco-italiana:

> Ensemble ad moi venras tot cele val,
> (Derriere moi, monte sor mon cheval;)
> En camp flori au castiel principal.
>
> (v. 250-52)

2.3 IL PALAZZO D'AMORE

Fatto scendere il poeta davanti alla porta d'ingresso e invitatolo ad entrare, il Dio d'amore colpisce il cavallo con gli speroni di oro fino (v. 267) e si allontana alla ricerca della fanciulla rapita. Rimasto solo, il narratore volge lo sguardo al castello e ne racconta prima le fattezze esterne:

[172] GRAF 1965, p. 18-9;

Ains k'ens entrasse, regardai le palais.
Ains tex ne fu, ne n'iert je cuic jamais;
Et s'un petit me faisiiés de pais,
Je vos diroie comment il estoit fais.

(vv. 269-272)

Descrive l'ingresso, poi il ponte che è fatto di *rotrüenges*, di *dits*, di canzoni, di suoni d'arpa e di dolci *lais* bretoni; ai vv. 275-6 il poeta vede un ulteriore fossato e un muro che circondano il castello. Il fossato è fatto di sospiri e l'acqua che vi scorre dentro è composta dalle lacrime degli amanti che si baciano riconciliandosi dopo una lite; la porta è costituita dalle sofferenze e le pene degli innamorati infelici; la serratura è fatta delle preghiere con cui i giovani cercano di riconquistare un amore perduto…

A questo punto il narratore incontra la fenice, (cfr. IL FABLEL..., par. 4.3), e una volta che l'uccello fantastico lo lascia passare, egli può vedere l'interno del palazzo (vv. 349-355): i dodici mesi erano i pilastri, i pavimenti erano fatti di amare dolcemente, e le panche di servire e donare, le travi e tutte le traverse di umiltà e di dolce ragione, il tetto di amore segreto.

L'immagine dei dodici mesi esiste già in alcuni *romans*, come quello *de Thèbes* per la descrizione della *tente* d'Adraste (str. 4031) o *d'Alexandre* (vv. 13-14); Edmond Faral[173] fa risalire questa immagine alla descrizione della reggia del Sole nel libro II delle *Metamorfosi* di Ovidio:

a dextra laevaque Dies et Mensis et Annus
Saeculaque et positae spatiis aequalibus Horae
Verque novum stabat cinctum florente corona,
stabat nuda Aestas et spicea serta gerebat,
stabat et Autumnus calcatis sordidus uvis
et glacialis Hiems canos hirsuta capillos.

(vv. 25-30)

[173] FARAL 1913, p. 69

[A destra stavano i Giorni, i Mesi e l'Anno/ i Secoli e le Ore disposte a eguale distanza fra loro/ e stava la Primavera incoronata di fiori,/ stava l'Estate, nuda, che portava ghirlande di spighe,/ stava l'Autunno imbrattato di mosto/ e l'Inverno gelido con i bianchi capelli increspati.]

Si confronti il testo ovidiano con le quartine ai vv. 341-48 del *Fablel dou Dieu d'amors*:

A destre part erent li mois d'esté,
De plusors flors vesti et conrée;
Ki les veïst se n'eüst ja amé,
Ja ne fausist qu'il n'amast de son gré.
Et a seniestre avoient lor devise,
Li moys d'ivier, et froidure et bisse.
N'est nule cose tant soit de caut esprise,
Froide ne soit, se vers iaus est assise.

(vv. 341-348)[174]

Nei testi antico-francesi dei *Débats du clerc et du chevalier* vi sono descrizioni allegoriche dei palazzi d'amore, che riprendono le caratteristiche del *locus amoenus,* come se non esistesse un vero spazio di demarcazione tra l'ambiente in cui si incontrano le fanciulle e la corte del Dio d'Amore.

Il palazzo d'amore del *Jugement d'amour*[175] non è fatto di pietra, ma è coperto di fiori bianchi e di rose, le assi sono attaccate con i chiodi di garofano e intagliate

[174] La letteratura spagnola amplierà gli accenni ai mesi dell'anno fatti dai *romans* e dal *Fablel* e nel *Libro del Buen Amor* (1330), Juan Ruiz conduce una vera e propria rappresentazione allegorica dei 12 mesi, Félix Lecoy, *Recherches sur le* Libro de Buen Amor *de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita*, Droz, Paris, 1938, pp. 270-286;

[175] Il ms. D riporta due versi ricalcati su quelli del *Jugement d'amour* e per il resto taglia la descrizione del palazzo:

Les tour<s> voient (et) le palais,
Q(ui) ne <fu> pas de pierre fais.
De sicamors fu li dognons,
Ensi entrarent el reon.

(vv. 111-114)

nella cannella; di sicomoro sono le traverse e la parete sulla quale poggiano è fatta con i dardi del Dio d'amore (*Jugement d'amour*, vv.195-207).

L'autore di *Hueline et Aiglantine* si sofferma a lungo sulla descrizione del palazzo (vv. 294-325), che è circondato da un muro "qui tant par est et fors et dur,/Que feu ne noif n'i peut passer" (v. 289-90)[176], ed è costruito nella stessa maniera di quello del *Jugement,* ovvero le parti architettoniche sono fatte di fiori e spezie.

Et après voient lo palais;
Ainz tel ne fu ne n'ert jamais,
La closture est de flor de lis,
Soef en flaire li païs,
Et tuit li tré sont de cristal,
Li palecon de garingal,
De gimbregien sont li chevron.
Et de cipres lo freste en son
De canele est l'entraveùre,
Et de basme la coverture,
Molt par est biaux sanz nul redot.
Li compas est de requelice
Qi aportéz fu d'outre Grice,
Li pavement sont tuit de flors.

(vv. 294-307)

[E dopo vedono il palazzo;/ non è mai esistito né esisterà mai uno simile:/ la barriera divisoria è di fiori di giglio,/ dolcemente ne profuma il paese,/ e tutti i travi sono di cristallo,/ i pali di galanga,/ le capriate di zenzero,/ e di cipresso la cima del tetto;/ di cannella è l'opera di carpenteria,/ e di balsamo

---

[Vedono le torri e il palazzo,/ che non <fu> fatto di pietra./ La torre principale era di sicomoro,/ così entrarono nella cerchia delle mura.]

Il testo e la traduzione del ms. D sono a cura di Laura Gianni, *Una versione rimaneggiata del* Jugement d'Amour *(Paris, BnF, ms. fr. 795). Edizione critica*, tesi di laurea dell'Università di Pisa, 2009

[176] "che è quanto mai forte e solido, tanto che fuoco o neve non può raggiungerlo", traduzione a cura di M.G. Capusso in CAPUSSO 2007;

la copertura;/ è quanto mai bello senza alcun dubbio./ La cinta perimetrale è di liquirizia,/ che venne portata da oltre la Grecia; i pavimenti sono tutti di fiori]

In *La geste de Blancheflor et Florance* solamente due strofe sono dedicate alla descrizione del palazzo d'amore (str. XLVI-XLVII) e *Mélior et Ydoine* la elimina del tutto[177].

La rappresentazione del castello del *Fablel dou Dieu d'amors*, così estesa e dettagliata, costruita non solo con gli elementi tipici del *locus amoenus*, ma anche con tratti immaginifici collegati alle esperienze amorose, si discosta da quella presente negli altri testi antico-francesi. Gianfelice Peron nel saggio *Rolandino da Padova e la tradizione letteraria del castello d'amore*[178] ha osservato che se pure l'autore del *Fablel* si richiama a una tradizione, nel descrivere il castello fa un'operazione interessante e inserisce alcuni aspetti innovatori rispetto ai palazzi d'amore precedenti: alla sua costituzione contribuiscono, infatti, elementi di carattere musicale che rappresentano l'accompagnamento consueto delle feste cortesi.

De *rotruënges* estoit tos fais li pons,
Toutes les plankes de *dis* et de *canchons*,
De *sons de harpes* les estaces del fons,
Et les saliies de dous *lais de bretons*.

(vv. 277-280)

In parte, però, queste caratteristiche si ritrovano in alcuni componimenti provenzali.

È, infatti, un testo provenzale quello che presenta una descrizione molto simile. Si tratta del *Chastel d'Amors* (cfr. INTRODUZIONE, par. 3.4). All'inizio del componimento, l'autore dichiara che costruirà "un chastel cortés e gen", e che "aqest chastel es d'Amor".

[177] D'altra parte le due fanciulle di questo testo anglo-normanno non giungono mai alla dimora del Dio d'amore, né incontrano il Dio sulla loro strada, e il giudizio finale viene esposto dagli uccelli che esse stesse scelgono come campioni nel bosco: De les oiseals de ceo boskage/Jeo choiserai un por moy,/e vous un autre, par seint Richer, *Mélior et Ydoine*, vv. 254-56;

[178] PERON 1986

La descrizione del castello d'Amore del *Chastel* ricorda molto quella del *palais* che troviamo nel *Fablel dou Dieu d'Amors*. Ecco un esempio.

Chastel d'Amour

En primer vos sera ditz
Lo chastel com er asitz[179]

(vv. 7-8)

Las portas son de parlar
A l'ensir et a l'entrar[180]

(vv.49-50)

Las chambras son de salud
Al partir qu'el an agud,
E de plaidejar lor(s) drud
Quan forfaig i es nascud
E de celar car tengud,
Ester aqi o aluec[181].

(vv. 103-8)

Fablel dou Dieu d'Amors

Vos voel conter com ert fais et furnis,
Et de ques coses il estoit establis

(vv. 334-5)

De ce palais dont vos m'oés conter,
Li .xij. mois en estoient pyler.
Les pavés furent de douchement amer,
Et de servir li banc et li donner.
Li lateüre, et tout li kiviron,
D'umilité et de douce raison.
Li couvreture d'amors faite a larron.
Que nus ne set, se chius u cele non.

(vv. 349-56)

Purtroppo il *Chastel d'Amour* è incompleto e non possiamo sapere se a un certo punto facesse la sua comparsa il Dio d'Amore e come fosse descritto.

Il *Chastel* e il *Fablel* sono ambedue di datazione incerta (circa metà del XIII secolo) ed è difficile stabilire quale sia stato scritto per primo, e se ci sia stato un contatto (il primo è stato probabilmente scritto in Italia, l'altro nella regione piccarda francese). Senza fare supposizioni azzardate è sufficiente dire che l'autore del *Fablel dou Dieu d'amor* aveva dimestichezza col materiale poetico occitano, in particolare quello allegorico-didattico.

[179] "Prima di tutto vi sarà detto/ come era fatto il castello";

[180] "Le porte sono di parlare/ all'uscita e all'ingresso";

[181] "Le camere sono fatte di saluti, scambiati al momento della separazione/ e di riconciliazioni tra gli amanti/ dopo che è avvenuto un litigio/ e di segreto tenuto caro/ qui e là"

«It is quite apparent from the troubadour poetry of the twelfth century that personification is a normal function of the troubadour language. Thirteenth-century authors found personification aplentu in their native Occitan poetry. […] It is likely that the rise of scholasticism at this time, with its emphasis on ancient or Biblical authority and the allegorical explication of primarily Biblical texts, particulary the work of St. Augustine, contributed to the taste for allegory, thus permitting development of the allegory latent in nearly all troubadour poetry»[182]

Rimanendo in ambito provenzale, Guiraut de Calanso, nella quarta strofa della sua *Celeis cui am de cor e de saber,* parla dei *cinc portals* che occorre attraversare per vivere *ab gaug* e dei *quatre gras mout les* che è necessario salire per raggiungere Amore[183]. Nella *Cort d'Amor* si accenna appena al castello: l'autore si dilunga molto di più sul *rescet* di *Fin'Amor* sul monte Parnaso. Questo è descritto come grande spazio aperto, al centro del quale vi è un castello, più bello di qualsiasi altro castello si sia mai visto, le cui pareti sono fatte d'oro e di lapislazzuli.

I palazzi d'amore dei testi dei *Débats du clerc et du chevalier* sono costruiti con fiori e spezie, elementi che li assimilano almeno parzialmente al *locus amoenus*.

«On a parlé d'allégorie à propos de ce langage métaphorique. Pourquoi pas? Mais il faut alors entendre par *allegorein*, *dire autrement*, et non pas *signifier autre chose*. Le poète veut créer une atmoshpère amoureusement féerique et placer le conte dans une ambiance délibérément imaginaire»[184].

---

[182] JONES 1977, pp. 65-66

[183] En son palais, on ela vai jazer,
A cinc portals, e qui-ls dos pot obrir
Leu passa-ls tres, mas no-n pot leu partir!
Et ab gaug viu cel qu'i pot remaner!
E poja i om per quatre gras mout les…
(vv. 25-29)

[Nel suo palazzo, dove ha dimora/ ci sono cinque portali: chi riesce ad aprire i (primi) due/ oltrepassa facilmente (anche) gli (altri) tre, ma non riesce facilmente a partirsene/ – del resto, vive nella gioia chi vi si può trattenere –;/ si sale per quattro gradini molto lisci…] – trad. M.G. Capusso in CAPUSSO 1989

[184] JUNG 1971, p. 197; Jung afferma per la prima volta ciò che sarà alla base della teoria di Grimaldi in GRIMALDI 2012. Fletcher, invece, scrive: "Nei termini più semplici, l'allegoria dice una cosa e ne significa un'altra", FLETCHER 1968

I fiori contribuiscono, dunque, a creare un'atmosfera fiabesca, dove l'ambientazione primaverile diventa segno della presenza di Amore. Di fiori ce ne sono di ogni tipo, se ne trovano nei *vergiers,* danno i nomi alle protagoniste di alcuni componimenti. Nella redazione franco-italiana l'autore si dilunga a spiegare i nomi delle fanciulle (vv. 259-276): Blancheflor indossa una corona di gigli, che significano amore e sono bianchi tutto l'anno, Florença porta, invece, una corona di rose:

Blancheflor es corteissa e bella
Con el solleil, quant el ramella
Jusque au pradel en vient primiera:
De flor de liz est coronea:
Le liz est d'amors significance
Qe nulle flors non est plus blanche
Ni non perde onques sa belté
Ni per yver ne per estes
Ni per froide ne per challor
Ne pert onques son qollor.
Per un sentier de blanche avoile,
Bien entaillé per grant estoire,
Jusqu'al pradel i vint Florença
Por atendre la convenenza
Entori sa cinta avironea
De flor de rossa est coronea
Einsint significa de la rossa
Cil qi d'amor de chivaler qe qossa.

(vv. 259-276)

[Biancofiore era cortese e bella / come il sole al rinverdire degli alberi;/ al praticello giunse per prima./ *Di fiori di giglio* era coronata:/ il giglio è simbolo d'amore/ poiché nessun fiore è più bianco/ e mai perde la sua bellezza/ né d'inverno né d'estate, / col gelo o la calura, / mai perde il suo colore. / Attraverso un sentiero di bianco avorio/ decorato con grandi raffigurazioni / se ne venne Florenza fino al praticello/ per tener fede all'accordo. / La sua vita era circondata/ *di fiori di rosa* era incoronata./ La rosa distingue/ chi dichiara amore ad un cavaliere.]

Le spezie invece richiamano da una parte l'Oriente, l'esotico, ciò che è raro e dunque prezioso, *ainz tel ne fu ne n'ert jamais,* dall'altra alludono alle rappresentazioni del giardino dell'Eden[185].

I palazzi descritti nei testi provenzali e nel *Fablel* vanno oltre questi semplici elementi connotativi e costruiscono le architetture con riferimenti ed esperienze amorose: così i pavimenti sono di amare dolcemente, la travatura e le assi sono fatte di umiltà e di dolce ragione, le porte sono del parlare…

Guiraut de Calanso è forse l'unico dei poeti citati che, per dirla con Jung, vuole *signifier autre chose* nella strofa di descrizione del palazzo d'amore (e in tutta la poesia *Celeis cui am de cor e de saber*). Secondo Jung, l'autore provenzale è stato, all'inizio del XIII secolo, il primo poeta volgare a utilizzare la figura allegorica dell'edificio, molto frequente nella letteratura latina e religiosa[186]:

> «Guiraut de Calanso s'est souvenu de l'une et de l'autre tradition, la littérature latine profane et de la littérature réligieuse. Souvenir vague, cependant, qui explique le procédé mais non pas le détail de l'allégorie. Enfin, si diachronie et synchronie se rencontrent, il faut bien souligner que Guiraut de Calanso ajoute au plan synchronique le premier lopin non latin. Moins d'un siècle plus tard, les poètes français consolideront ce terrain pour y bâtir force édifices allégoriques»[187].

2.4 ALTRI ACCENNI DI *LOCUS AMOENUS* NEL *FABLEL DOU DIEU D'AMORS*

Come è stato detto in precedenza, il *Fablel dou Dieu d'amors* è disseminato da riferimenti al *locus amoenus*, il *vergier* e il palazzo d'amore sono i due esempi più evidenti, ma in altri due casi il luogo ameno fa capolino nel testo.

Il primo esempio riguarda le strofe 99-103 del componimento. Queste riportano la *rotrüenge* (v. 409 e ss.) che il poeta deve interpretare davanti ai cortigiani del Dio d'Amore come pedaggio per la sua presenza.

I primi versi della canzone introducono l'ambientazione primaverile tipica della poesia amorosa, costituendo una sorta di *mise en abîme*[188]:

---

[185] cfr. GRAF 1965;

[186] vedi IL FABLEL..., par. 2.3

[187] JUNG 1971, p. 140;

[188] vedi IL FABLEL..., par. 5.2

El mois de mai, qant la rose est florie,
Chantent oysiel; l'ore est douce et serie;

(vv. 393-4)

Poco più avanti (str. 110), il poeta, mano nella mano con la fanciulla che lo accompagna nella camera del Dio d'Amore, entra in un giardino, diverso da quello esterno al castello così descritto:

Illuec trovames, et ne gaires lointain,
I pré herbu, estendu en j plain.
Emmi cel pré ot un arbre mult biel.
De maintes guisses i cantoient oysiel;
Au pié de l'arbre, par dessous j tuiel,
Ot une tombe d'un gentil damoisiel.
Oysiaus i ot. Por l'ame del signor,
Qui la gisoit, cantent de vrai amors.
Qant il ont fain, cascuns baise une flor
Ja puis n'aront ne fain ne soif, le jor.

(vv. 439-448)

Di nuovo ci sono fiori e gli uccelli "de maintes guisses" che cantano "de vrai amors", quasi un *déjà vu* per il poeta che lo ha già visto nel primo sogno:

Des oyseles i ot plus de mil cens.
Cascuns cantoit d'amors selonc son sens.

(vv. 75-76)

[…]
Desous une ente ki mult fait a loër.
Elle est en l'an, III fois de tel nature:
Elle flourist, espanist et meure;
De tous mehains garist qui li honeure,

Fors de la mort vers cui riens n'asegure.

(vv. 84-88)

È interesssante notare come nel primo sogno il poeta si sieda sotto l'albero che "de tous mehains garist" e dice: "de joie fu si mes coeurs raemplis" e che gli sembra di essere in paradiso, mentre il "damoisel" di cui racconta la fanciulla vi riposi in una tomba perché l'albero guarisce da tutti i mali "fors de la mort vers cui riens n'asegure".

2.5 I VILLANI

Da un confronto dei testi presi in esame, risulta evidente che i villani – "cil qui mesdient d'amors a escient" (*Fablel*, v. 107) – non sono graditi all'interno del palazzo d'amore. Questo perché la dimora del Dio è *dignus amore loci* e i villani non sono in grado di amare. Nel *Fablel dou Dieu d'amors* è il meccanismo magico del ponte levatoio che impedisce ai villani di passare, sollevandosi:

Ains ne fust eure se vilains i venist
Et ce fust cose que ens entrer volsist,
Oustre son gré, qant sor le pont venist,
Levans li pons, et li porte closist.
Tout ensi fust de soi k'il s'en ralast,
Car ne voloient que vilains i entrast;
Et ausi tost que il s'en retornast,
Ouvriste li porte, et li pons ravalast.

(vv. 57-64)

Più avanti è la Fenice grazie al suo indovinello che riesce a distinguere chi "sa amare" (v. 316) e che acconsente a far entrare il poeta.

Nel *Jugement d'amour* già ai vv. 9-10 si dice che non si deve parlare d'amore ai villani:

A vilains ne a vanteors

Ne doit on pas conter d'amors

(vv. 9-10)

E più avanti nel testo verrà detto che l'ingresso al palazzo di Amore è interdetto ai villani poiché non è possibile che essi portino il sigillo d'Amore, lasciapassare per il castello:

Et bien sachiez tout entresait,
Que ja postiz n'i avra clos,
Ni ja vilains n'en ert tant os
Que le postiz past ne la porte
Se le seel d'amors n'aporte

(vv. 208-212)

[E ben sappiate di certo,/ che mai ci sarà porticina chiusa,/ né villano sarà tanto ardito, che superi la porticina o il portone, se non porta il sigillo d'Amore]

Nel testo anglo-normanno *Le geste de Blancheflour et Florance* il testo recita più o meno nello stesso modo del *Jugement*:

Mès d'une chose soiez certein,
Qe chascon fiz de vilein
A l'entree sera destourbee,
Kar n'i ad ja taunt vaillaunt
Qe par la porte passat avaunt
Si par Amours ne soit maundee.

(vv. 283-288)

[Ma di una cosa siate certi/ che ciascun figlio di villano/ all'ingresso sarà disturbato,/ perché non c'è chi è tanto valente/ che oltrepassi la porta/ se da Amore non è comandato]

Come nel *Jugement d'Amours*[189], la redazione franco-italiana presenta una particolarità: infatti, nei versi introduttivi (vv. 1-22) il narratore annuncia al suo pubblico l'argomento del quale andrà a trattare e specifica che non parlerà di fronte a uomo malvagio o a villano[190], "es decir, especifica una estética de la recepción medieval"[191]. Ai vv. 369-70, l'usignolo e il rigogolo[192] che accompagnano Florença e Blancheflor al cospetto del Dio d'Amore "dient en lor latin" (v. 363) che mai si deve amare un villano o una malalingua!

Già in alcune *reverdies* si trova l'avversione ai "vilain", in quanto incapaci di recepire o comporre parole d'amore:

Volez vos que je vos chant
Un son d'amors avenant?
Vilain ne fist mie.
Ainz le fist un chevalier,
Soz l'ombre d'un olivier,
Entre les bras s'amie[193].

[189] Escluso il ms. D

[190] v. 9: "ni a villain, ne a garçon", ed. FARAL 1913; Faral propone di correggere *garçon* con *vanteor*. Lisa Feletto nella sua traduzione mantiene *garçon* e traduce con *garzone*, pp. 36-37; *vanteors* è lo stesso termine usato nel *Jugement d'Amour* (v. 9), ed. OULMONT 1911

[191] CARMONA 1997, pp. 71-83;

[192] Lisa Feletto traduce *oriolo*.

[193] "Volez vos que je vos chant", di troviere anonimo del XIII secolo, riportata da GROSSEL 1995 e P. Bec, *La lyrique,* vol. 2, p. 60, str. 1. Tutta la *reverdie* ha tratti in comune con i testi presi in analisi fino a ora:

Chemisete avoit de lin
En blanc peliçon hermin
Et bliaut de soie,
Chauces ot de jaglobai
Et sollers de flors de mai,
Estroitement chauçade.

Cainturete avoit de fueille
Qui verdist quant li tens mueille;
D'or hert boutonade.
L'aumosniere estoit d'amor;
Li pendant furent de flor,
Par amors fut donade.

Si chevauchoit une mule;
D'argent ert la ferreure,
La sele ert dorade;
Seur la crope par derrier

[Volete che vi canti/ una composizione d'amore piacevole?/ Non la compose un villano./ Ma la compose un cavaliere,/ all'ombra di un ulivo,/ tra le braccia della sua amica]

Anche nella canzone allegorica *Celeis cui am de cor e de saber,* Guiraut de Calanso afferma che villani, maleducati e sleali non possono entrare nel palazzo:

> «Les premiers*, los fals*, manquent de coeur fidèle; les derniers, *li vilains* et *li mal apres*, manquent de savoir»[194].

L'autore del *Chastel d'Amors* avverte che nel castello non è ammessa nessuna donna che ami un uomo indegno (vv. 31-33) e che "no gés com vilana pa[t]z" (v. 70), perché chi riesce ad attraversare il portone e a entrare nel palazzo, si ritrova senza difese, e se non è in grado di proseguire è perché non s'intende molto "d'amar" (v.78).

Il castello che il poeta costruisce sestina dopo sestina è meraviglioso poiché è visibile solamente attraverso le parole o con il pensiero (vv. 37-42), è dunque comprensibile che un villano, ovvero un ignorante in questioni amorose o un maldicente, non sia in grado di capire o immaginare ciò che il componimento vuole rappresentare.

L'allegoria d'amore occitana nasce tra la fine del XII secolo e gli inizi del XIII, con *En Guillem de Saint Deslier, vostra semblanza* (IX; 234,12) di Guillem de Saint-Didier[195] e l'opera di Guiraut de Calanso.

La conoscenza, *lo saber*, diventa un elemento essenziale nelle "cose d'amore", il sentimento, la passione e il desiderio irrazionale non bastano più.

Avoit planté trois rosiers
Por fere li honbrage.
(vv. 7-24)
[…]

Li rossignous est mon pere
Qui chante seur la ramee
El plus haut boscage;
(vv. 31-33)

[194] JONES 1986, p. 82;

[195] SAKARI 1956, pp. 128-135;

Fare parte della società cortese implicava la conoscenza e il rispetto di norme di comportamento, rituali e leggi, soprattutto in ambito amoroso, i quali potevano essere appresi solamente attraverso lo studio e l'applicazione dell'intelletto. Nella novella allegorica, Peire Guilhem quando incontra il Dio d'amore, lo sommerge di domande perché vuole sapere.

Non è forse anche la conoscenza – perlomeno alle origini della tradizione – il punto di forza del chierico nel *Débat du clerc et du chevalier*?

Nella prima quartina del *Fablel dou Dieu d'amors*, insieme alla parola *amors* si trovano *sens* e *rason*; nel *Jugement d'amour*, è Blancheflour a rispondere alla domanda del Dio d'amore poiché "bien fu aprise" (v. 229).

Nei dibattiti antico-francesi l'uomo di cultura si oppone all'uomo d'onore, il cavaliere, e ovviamente anche al villano, e fatta eccezione per *La geste di Blancheflour et Florance* in cui è il cavaliere ad avere la meglio[196], il chierico ne esce sempre vincitore.

[196] cfr. INTRODUZIONE, par. 1.3; 2.3.

3. IL DIO D'AMORE E LE SUE FRECCE

Ceste parole ne mist pas en oubli
Li diex d'amors cui jou ai tant servi,
Car ne seuç mot qant jou venir le vi
Sor un cheval apresté et garni.
Tous ses chevaus estoit couvers de flors;
Molt en i ot de diverses coulors.
De son mantiel ert li traime d'amors
Et li estains estoit de may vers jours.
La penne estoit faite dou tans noviel
Et li colers d'un haut cri d'un oysiel
Et d'acoler deseure li tasiel,
De dous baisiers la fiche et li noiel.

(vv. 229-240)

Così entra in scena il Dio d'amore nel *Fablel dou Dieu d'amors*.

A differenza dei testi dei *Débats du clerc et du chevalier,* l'incontro tra il poeta e il Dio d'amore non avviene nella dimora di quest'ultimo; inoltre non è il poeta ad andare dal Dio, ma è la divinità che accorre alla chiamata del poeta. Addirittura nel *Fablel*, il poeta inveisce contro di lui:

Ha! Diex d'amors! Com est fols qui te sert
Car qant ce vient en la fin, si te pert,
Se jou ma mie ne rai par mon desert,
A tous jours mais te tenrai por cuivert.

(vv. 225-228)

Secondo Doris Ruhe questo passaggio indica un cambiamento profondo di prospettiva rispetto al *Roman de la rose* e ad altri componimenti allegorici in cui il Dio d'amore era un'entità astratta e inavvicinabile[197].

[197] RUHE 1974

In *Phillis et Flora*, nel *Jugement d'amour*, in *Florença e Blancheflor* e nel testo anglo-normanno *La geste de Blancheflor et Florance*[198], sono le due fanciulle che si mettono in cammino per chiedere udienza al dio. In verità, nei testi del dibattito, il Dio d'amore non ha che un ruolo marginale: non viene descritto, eccetto che nell'*Altercatio*, dove ha i connotati del Cupido ovidiano, non agisce se non per convocare i giudici *Usus* e *Natura* nel testo mediolatino o gli uccelli nei testi antico-francesi e saranno i suoi aiutanti a discutere e prendere una decisione su chi sia il miglior amante.
Un esempio dal *Jugement d'amour*:

Du pin descendent dui oisel
Qui les pucelcs adestrerent,
Amont el palais les menèrent,
La ou li diex d'amors estoit,
Qui en un biau lit se gisoit.
Qui estoit fez de fiors noveles.
Quant il vit venir les puceles.
Du lit se lieve isnelement,
Si les reçut molt gentement,
Andeus les a par les mains prises
Dejoste soi les a assises,
Puis lor demande: « Est ce besoing
Qu'estes venues de si loing?

(vv. 216-228)

[Dal pino discesero due uccelli/ che guidarono le fanciulle,/ su verso il palazzo le condussero,/ là dove stava il Dio d'Amore,/ che giaceva in un bel letto,/che era fatto di fiori freschi./ Quando vide venire le fanciulle,/ dal letto si alza velocemente,/ e le riceve molto gentilmente,/ ambedue le ha prese per mano,/ accanto a sé le ha fatte sedere,/ poi chiede loro: "C'è un bisogno/ per cui siete venute da così lontano?"]

[198] In *Mélior et Ydoine* non compare il Dio d'amore.

Blancheflour spiega al Dio d'amore il motivo della visita, il Dio convoca tutti i suoi *barons* ed espone loro i termini della questione. Il ruolo della divinità nel *Jugement d'amour* è pressoché terminato.

Su questo aspetto il *Fablel* ha più somiglianze con il testo provenzale della novella allegorica di Peire Guilhem. Qui il Dio d'amore s'imbatte in Peire W., protagonista e voce narrante del componimento, in maniera del tutto casuale e diventa il suo interlocutore. La descrizione del dio occupa 101 versi sui 435 che sono giunti fino a noi. Peire Guilhem si sofferma prima sull'aspetto fisico, poi sull'abbigliamento e infine sul suo cavallo (*palafre*), ma il tipo di descrizione è diversa da quella del testo antico francese: infatti, sebbene molto ricca di particolari e di metafore, rimane realistica, eccetto in questi versi:

Et el anet vestit de flors
Totas de diversas colors;
Mantel e blial de violas
Portet, e sobrecot de rozas,
E caussas de vermelhas flors,
Que negus hom no'n vi gensors,
Et ace l cap una garlanda
De flor de gaug ab alamanda.

(vv. 51-58)

[Ed era vestito di fiori/ dei più svariati colori:/ mantello e tunica di violette/ indossava, e cotta di rose,/ e calze di fiori vermigli,/ che nessuno ne vide di più graziose,/ ed aveva in capo una ghirlanda/ di fiori di arancio[199] e di mandorlo]

Nel *Fablel* il mantello del Dio è tessuto con trame amorose e la stoffa è di verdi giorni di maggio, la fodera è come il tempo mutevole, il collare è di un alto grido d'uccello, il tassello è fatto di abbracci e di dolci baci sono fatti il fermaglio e il bottone (*Fablel dou Dieu d'amors*, str. 59-60). Se nel *Jugement d'amour* non è descritto il Dio d'amore, vi è però una descrizione molto simile per quanto riguarda le due fanciulle:

[199] Cfr. nota 57-58 CAPUSSO 1997, p. 103

Li estains fu de flour de glai,
La traime de roze de mai;
Et les pennes furent de flors,
Et les listes furent d'amors.
Les stakes sunt bien ouvrees,
A trois baizers d'amors frumees,
Et mout sunt riche li tassel:
Atachié sunt a cri d'oisel.

(vv. 25-32)

[L'ordito era di fiori di gladiolo,/ la trama di rosa di maggio;/ e la fodera era di fiori,/ le strisce (ricamate) erano d'amore./ I fermagli sono ben lavorati,/ fermati con tre baci d'amore,/ e i tasselli sono molto preziosi:/ Sono attaccati con piume di uccello]

Come è stato già visto in precedenza (cfr. par. 2.2, p. 30), in *Études sur le poème allégorique au moyen age*, Jung cita una *reverdie* anonima, presente nella raccolta di Karl Bartsch[200], che racconta in prima persona l'incontro tra il poeta e il dio d'Amore, durante una mattina di aprile, circondato dal canto degli uccelli. In questa *reverdie* è ancora più evidente come i fiori del *Jugement* siano stati sostituiti da astrazioni, cosa che accade nel *Fablel* per la descrizione del Dio e del suo palazzo: il cavallo è fatto di svago, la sella dei dominii dell'amata, lo scudo di baci e sorrisi, l'armatura di abbracci stretti, la lancia di cortesia e via dicendo.

Un'altra novità del *Fablel dou Dieu d'amors* è la visita alla camera del Dio. Dopo aver cantato per i cortigiani del palazzo, il poeta viene preso per mano da una fanciulla che lo accompagna a fare un *tour* del castello:

Une pucele me prist par la main diestre:
"Sire, dist ele, venés veoir nostre estre!"
En une cambre entrames a seniestre.
Icele cambre estoit li dius d'amors;

[200] BARTSCH 1870

(vv. 418-421)

La descrizione si dilunga per quattro quartine (str. 106-109): il poeta vede il letto del Dio, in particolare si sofferma su due faretre appese a dei fiori e sull'arco d'amore. Nella faretra appesa più in basso vi sono i dardi di piombo, chi ne è colpito, non sarà in grado di amare "en cest siecle mortal" (v. 428); nell'altra faretra, appesa grazie a un apposito congegno, vi sono i dardi d'oro[201], che provocano un effetto opposto, "au soir u au matin" (v. 431) chiunque sia stato il bersaglio, fa l'amore secondo la sua maniera.

Li dieus d'amors qant se va deporter,
De ces saietes cui il en velt navrer,
Contre ses dars ne se puet nus tenser;
L'un fait hair et l'autre fait amer.

(vv. 433-436)

I dardi d'amore derivano dalla rappresentazione ovidiana[202] del figlio di Venere, dove erano due, uno d'oro e l'altro di piombo: il primo fa sbocciare

[201] La prima metà del v. 431 è identica al v. 427 e rende il significato della quartina oscuro: infatti, nel v. 430 viene detto che i dardi sono d'oro, allora perché ripetere che sono di piombo, come quelli della quartina precedente? Potrebbe essere un errore? Lecompte sostiene che potrebbe esser stato un errore di copiatura e cita il v. 249 di Venus la deesse d'amour: "Qui en ert navrés al soir et al matin", LECOMPTE 1910, p. 82;

[202] Ovidio, *Metamorfosi*, I:

filius huic Veneris «figat tuus omnia, Phoebe,
te meus arcus ait; quantoque animalia cedunt
cuncta deo, tanto minor est tua gloria nostra».
dixit et eliso percussis aere pennis
inpiger umbrosa Parnasi constitit arce
eque sagittifera prompsit duo tela pharetra
diversorum operum: fugat hoc, facit illud amorem;
quod facit, auratum est et cuspide fulget acuta,
quod fugat, obtusum est et habet sub harundine plumbum.

l'amore, l'altro lo fa svanire. Se ne trova un accenno già in *Phillis et Flora*, ma non viene specificato il numero né le qualità:

> Vultus est sidereus, vertex est pennatus,
> arcum leva possidet et sagittas latus;
>
> (vv. 286-287)

[Il volto è divino, le spalle sono alate,/ nella sinistra stringe l'arco e dal fianco gli pende la faretra con le frecce]

Nei testi antico-francesi del *Débat du clerc et du chevalier,* gli autori non si soffermano sulle frecce d'amore, nel *Jugement d'amour* vi si accenna appena nella descrizione del palazzo, al v. 207: "sont li dart de quoi amors trait": non è possibile dedurne il numero o la qualità. Se ne trovano degli esempi, invece, nella letteratura provenzale.

Guiraut de Calanson è stato il primo in area occitana a oggettivare la divinità amorosa[203] e in *Celeis cui am de cor e de saber* introduce un terzo dardo d'amore[204], *dart d'acier, don fai colp de plazer* (v. 12). Capusso ipotizza, visto l'ordine in cui vengono nominati i tre tipi di dardi (acciaio-oro-piombo), che la ferita della freccia d'acciaio faccia scoccare il proverbiale *coupe de foudre*, ovvero il primo momento del sentimento amoroso[205], e che le altre due frecce colpiscano l'innamorato in un secondo momento, a seconda della volontà del Dio (il quale in tutte le tradizioni – che sia bendato o che adoperi l'arco per divertirsi – agisce in maniera del tutto casuale).

(vv. 463-471)

[E il figlio di Venere: «Il tuo arco, Febo, tutto trafiggerà,/ ma il mio trafigge te, e quanto tutti i viventi a un dio/ sono inferiori, tanto minore è la tua gloria alla mia»./ Disse, e come un lampo solcò l'aria ad ali battenti,/ fermandosi nell'ombra sulla cima del Parnaso,/ e dalla faretra estrasse due frecce/ d'opposto potere: l'una scaccia, l'altra suscita amore./ La seconda è dorata e la sua punta aguzza sfolgora,/ la prima è spuntata e il suo stelo ha l'anima di piombo.]

[203] CAPUSSO 1987, pp. 157-170;

[204] Secondo Jones e Capusso, CAPUSSO 1987, Guiraut de Calanson potrebbe essere stato il primo a introdurre questa variazione del mito.

[205] Questa scansione dei momenti in cui si sviluppa l'amore viene riproposta anche in seguito dall'autore: si pensi anche ai *cinc portals* (v. 26) che rappresentano gli occhi, le orecchie e la bocca, e che sono accessibili tutti se prima si attraversano i primi due.

Anche nel *Fadet joglar* Guiraut de Calanso inserisce le frecce d'amore, ma in questo testo ne nomina solamente due, una d'oro e l'altra di acciaio:

ab sos dartz, qu'a fagz gen forbir;
dels dos cairels
l'us es tan bels,
de fin aur, qu'om ve resplandir,
l'autr'es d'asier,
mas tan mal fier,
qu'om non pot del sieu colp guerir[206];

(vv. 204-210)

[Con i suoi dardi, che ha fatto ben lustrare/ delle due frecce/ una è tanto bella,/ di fine oro, che la gente vede risplendere,/ l'altra è di acciaio,/ ma colpisce tanto male,/ che nessuno può sfuggire al suo colpo]

È interessante notare come nel *sirventes*, Guiraut de Calanson inserisca al posto del dardo di piombo, tipico della tradizione, un dardo d'acciaio, estraneo invece alla formulazione ovidiana. In *Celeis cui am de cor e de saber* la freccia d'acciaio è nominata per prima. Rimane incerta la cronologia relativa alle due opere, ma in ogni caso, ciò che è importante rilevare è l'introduzione del dardo d'acciaio. Capusso richiama l'attenzione sul gusto numerologico dell'autore provenzale[207]: *menor tertz d'amor*, tre dardi d'amore, *quatre gras*, *cinc portals* (str. 4).

La novella allegorica di Peire Guilhem adotta lo stesso numero di frecce di *Celeis cui am de cor e de saber*, e ne rispetta l'ordine. Le frecce sono nominate in due momenti diversi, poiché vengono prima descritte dallo stesso Peire Guilhem (vv. 130-137), poi spiegate dal Dio d'amore (vv.400-407), anche se un'interpretazione completa è mancante e viene esplicitato solo il significato del dardo di piombo, destinato ai traditori. L'arco e le frecce non sono però attributo del Dio d'amore in questo caso, ma è il suo scudiero *Leutatz* a portare l'*arc de alborn*.

[206] KELLER 1908, pp. 99–238;

[207] CAPUSSO 1987, pp. 160;

Il *Fablel dou Dieu d'amors* si attesta sulla testimonianza ovidiana e presenta solamente il dardo d'oro e quello di piombo, però inserisce degli aspetti innovativi come la descrizione breve ma realistica della camera da letto del Dio.

4. FLORA E FAUNA IN *DOU DIEU D'AMORS*

4.1 ALBERI E UCCELLI

Nel *Fablel dou Dieu d'amors*, come negli altri testi dei *Débats*, sono citati nomi di piante e di uccelli. Nel *Fablel* compaiono anche due animali fantastici: un serpente volante e la fenice. Questa è una novità, infatti, eccezion fatta per la fenice della redazione franco-italiana, non troviamo queste creature in nessun altro testo dei *Débats du clerc et du chevalier*.

Gli alberi (*pino*, *alloro*, *cipresso*, *maggiociondolo*, *albero innestato* o *da frutto*, *ulivo* e *rosa*) sono collocati all'interno del prato nel quale il poeta sogna di entrare la prima volta che si addormenta:

> De tel maniere estoit tous li vregiés,
> Ains n'i ot arbre, ne fust *pins* u *loriés*,
> Cyprés, aubours, entes et oliviers;
> Ce sont li arbre que nous tenons plus ciers.
> Fuelles et flors ont tostans li ramier
> Et sont de roses bien carchié li *rosier*.
>
> (vv. 37-42)

Al v. 84 il poeta si siete poi sotto "une ente ki mult fait a loër", poiché ha una sorta di potere magico:

> Elle est en l'an, III fois de tel nature:
> Elle flourist, espanist et meure;
> De tous mehains garist qui li honeure,
> Fors de la mort vers cui riens n'asegure.
>
> (vv. 85-88)

Nei componimenti del *Débats du clerc et du chevalier* spesso i personaggi si siedono o si soffermano sotto gli alberi, già in *Phyllis et Flora* le fanciulle si riparano dal caldo sotto un pino dalle belle e folte fronde (vv. 111-112), nel *Jugement* Blancheflor et Florance "s'assistrent soz l'olivier" (v. 39), in *Huéline et*

Aiglantine di nuovo accanto alla fonte dove si lavano le mani vi è un pino (v. 8), nel secondo sogno del *Fablel dou Dieu d'amors* ancora la fanciulla racconta di essersi seduta "les l'ombre d'un lorier" (v. 491) per assistere allo scontro tra il suo innamorato e l'orgoglioso vassallo; nei testi anglo-normanni nessuno si riposa all'ombra di un albero, ma *La geste di Blancheflour et Florence* presenta una lunga lista di piante e alberi che si estende per oltre tre strofe (IX-XII, vv. 52 e ss) e in *Mélior et Ydoine* si parla solo di un "bouskage" (v.37).

Anche nel secondo sogno del *Fablel* compare un albero: in quello che potrebbe essere un cortile interno del palazzo d'amore, infatti, proprio al centro, si trova una pianta molto bella, sulla quale cantano gli uccelli e all'ombra dei suoi rami è sepolto il *damosiel*, morto per amore. In *Huéline et Aiglantine* proprio negli ultimi versi superstiti del componimento (vv. 320-326), le fanciulle, giunte alla corte del Dio d'amore, dopo aver ammirato le fattezze del castello, vedono un albero, dritto come una freccia, carico di fiori e di foglie, sui cui spessi rami cantano gli uccelli.

Gli uccelli (*usignolo*, *tordo*, *ghiandaia*) sono nominati una prima volta all'inizio del sogno:

> Je me levoie par I matin en may
> Por la douchor des oysiaus et del glai,
> Del *loussignot*, del *malvis* et dou *gai*.
>
> (vv. 13-15)

In un secondo momento questi stessi uccelli con l'aggiunta dell'*espreviers* (*lo sparviero*) diventano i protagonisti dello scontro a proposito dei meriti e i demeriti del chierico o del cavaliere in ambito amoroso, anche se, come vedremo in seguito, il contenuto del dibattito si distingue almeno in parte da quello tradizionale, facendo riferimento al *Jugement d'amour*.

In esso il litigio degli uccelli dura oltre 100 versi (dal v. 250 fino quasi alla fine del componimento) e gli animali citati sono 10: sparviero, falco, ghiandaia, rigogolo, storno e pappagallo parteggiano per il cavaliere; usignolo, allodola,

cardellino e tordo prendono le difese del chierico. Alla fine il pappagallo sfida l'usignolo, che uscirà vincitore decretando la supremazia del chierico.

Nel ms. D del *Jugement d'amour,* se la sfida finale vede come protagonisti ancora il pappagallo per il cavaliere e l'usignolo per il chierico, nel testo sono nominati molti più uccelli: falco, passero, cardellino, gazza (chierico); sparviero, allodola, colomba, ghiandaia, cuculo (cavaliere). Il falco e la ghiandaia si sono scambiati di posto. Nel testo vengono nominati anche altri uccelli, senza specificare per chi parteggino, se per il chierico o per il cavaliere, ed è interessante notare come molti di questi siano uccelli rapaci: smeriglio, gheppio, nibbio.

Nei testi anglo-normanni il dibattito degli uccelli è molto accorciato e ne rimane solamente la sfida finale dei due campioni: in *La geste di Blancheflor et Florance* sono l'allodola (chierico) e il pappagallo (cavaliere) a combattere. È nominato inoltre solo lo sparviero che prende le parti del cavaliere. Questo è l'unico testo dove non appare l'usignolo. In *Mélior et Ydoine* sono le due fanciulle a scegliere *de les oiseals de ceo boskage* i due campioni: Ydoine sceglie il tordo per il cavaliere (nel *Jugement* era dalla parte del chierico) e Mélior l'usignolo.

La redazione franco-italiana presenta una variazione sul tema interessante: infatti, gli uccelli non compaiono solamente al cospetto del Dio d'amore, ma sono presenti lungo tutto lo svolgimento della vicenda. Durante i preparativi delle due fanciulle, affrontati molto dettagliatamente, usignolo, sparviero, tortorella, merlo, due falconi, due smerigli, rigogolo e pavone [208] rendono servizio aiutando la vestizione; durante il tragitto verso il palazzo del dio, Biancofiore e Fiorenza sentono cantare usignolo e rigogolo. Gli uccelli che agiscono nella prima parte sembrano non essere gli stessi che dibatteranno alla corte del Dio d'amore e alcuni tra quelli che hanno servito Biancofiore, amante del chierico, come la tortorella e il merlo, sosterranno poi il cavaliere. L'usignolo appare più volte nel testo: aiuta entrambe le fanciulle nella preparazione, le accoglie quando arrivano al palazzo e le accompagna davanti al dio, infine sostiene il chierico durante il dibattito, anche se le sue parole non sembrano avere lo stesso peso che negli altri testi.

[208] I nomi degli uccelli della redazione franco-italiana fanno riferimento alla traduzione di O. Pannocchia in PANNOCCHIA 2004.

A eccezione dell'usignolo, che si connota nel *Jugement* come il consigliere d'amore[209] e nel ms. D come il suo messaggero[210], che prende sempre le parti del chierico e che non è mai sconfitto (infatti in *La geste...* è l'allodola a essere sconfitta dal pappagallo), gli altri uccelli non sembrano avere connotazioni o significati specifici, e infatti sono intercambiabili[211]. Alcuni, come la pernice ad esempio, si trovano nel *Physiologus*, nei bestiari volgari o nel *Bestiario d'amore.* È curioso come invece l'usignolo non si trovi spesso nei bestiari, nonostante sia l'uccello più citato nella poesia medievale europea[212]. Non se ne fa menzione né nel *Physiologus* né nei primi bestiari latini e si trova nominato per la prima volta nel bestiario di Pierre de Beauvais.

Wendy Pfeffer sostiene che molta della popolarità dell'usignolo nel Medioevo dipenda dai sermoni di Sant'Ambrogio, il quale descrive nel libro V [213] dell'*Exameron* l'attività notturna della femmina dell'uccello, che per tenere al sicuro le uova durante la notte si tiene sveglia cantando. Isidoro di Siviglia commette un errore nell'etimologia dell'usignolo: infatti, fa derivare il nome del volatile *luscinia* da *lucinia* (*lux*, *lucis* = luce, sole) e si convince così che sia l'uccello che canta alle prime luci dell'alba (tale sarebbe invece l'allodola).

> Luscinia avis inde nomen sumpsit, quia cantu suo significare solet diei surgentis exortum, quasi lucinia[214].

[L'usignolo è un uccello che prende il suo nome dal fatto che di solito si fa coincidere il suo canto con l'inizio del sorgere del giorno]

---

[209] v. 341: "Amors m'ont fait lor consillier"

[210] v. 295: "Amours m'on fait lor messagier"

[211] L'usignolo è citato anche nell'*Altercatio Phillidis et Florae* che non contiene il litigio tra gli uccelli, ma presenta un usignolo che canta nella dimora di Cupido:

> Sed auditur iterum cantus philomenae…
>
> (v. 271)

[212] Wendy Pfeffer, *Spring, Love, Birdsong: the nightingale in two cultures*, in CLARK e MCMUNN 1989;

[213] Sant'Ambrogio, *Exameron, Giorno V, Cap. XXIV.85,* in Tutte le opere di Sant'Ambrogio, ed. bilingue a cura della Biblioteca Ambrosiana, Città Nuova editrice, Roma,1979, p. 333;

[214] *Originum sive etymologiarum,* XII.7.37;

Qualunque sia il motivo del successo dell'usignolo nel Medioevo, Pfeffer nota che anche nella letteratura orientale del XII secolo esisteva un legame tra questo uccello e l'amore e tuttavia sostiene che non vi è stata influenza o compenetrazione tra le due culture su questo argomento:

> «We have noted certain poetic themes associated with the nightingale in Western and Eastern cultures in the Middle Ages. In Europe, the nightingale may represents spring, the poet, the poet's love, or his song. The bird may serve as a strongly sexual metaphor as well. In Arabic literature these same roles are shared by the songbird with the wind. Despites the decades of debate over possible Arabic influences on medieval European literature, with regard to courtly love, in particular, it seems clear that with references to the figure of the nightingale there was no influence whatsoever»[215].

Gaston Paris nel commento al *Lai de l'oiselet*[216]*,* pubblicato nel 1884, si domanda da dove derivi la concezione secondo la quale gli uccelli hanno nella poesia didattico-amorosa del XIII secolo il ruolo di "sacerdoti e interpreti di Amore". Oltre all'importanza che questo "genere" attribuisce all'ambientazione primaverile, stagione dell'amore, Paris riconosce un'influenza letteraria, la cui origine non è antica bensì orientale.

> «On sait quelle sagesse nombre de compositions allégoriques, érotiques ou mystiques de l'Inde et sourtout de la Perse attribuent aux oiseaux, et quel rôle ils jouent dans de longs poèmes dialogués où ils interprètent et approfondissent les préceptes d'un amour par lequel il faut souvent entendre l'amour divin, mais qui s'exprime sous la forme de l'amour humain»[217].

Purtroppo Paris non approfondisce l'argomento e non si pronuncia su *come* sia avvenuta questa influenza.

---

[215] Wendy Pfeffer, *Spring, Love, Birdsong…,* in CLARK e MCMUNN 1989, p. 93;

[216] PARIS 1884;

[217] *Ibidem*, p. 56-7;

Nel *Fablel* la discussione tra gli uccelli è piuttosto ridotta. Ciò che appare innovativo è che il dibattito non è innescato né dal Dio d'amore né da altri che vogliono sapere il parere degli uccelli a proposito della spinosa questione dei meriti amorosi del chierico e del cavaliere, ma è l'usignolo che di sua iniziativa convoca "tous les oysiaus ki a lui sont aclin" (v. 98) per comunicare loro che a suo avviso l'amore è molto peggiorato negli ultimi tempi: "Moi est avis c'amors est empirés" (v. 103).

Oltre a ciò, i volatili che prendono la parola nel dibattito non parteggiano per il chierico o per il cavaliere, ma affrontano l'argomento in una maniera differente dal solito. Lo sparviero parla per primo e dice che i villani non dovrebbero occuparsi delle questioni d'amore, ma che solamente i chierici "qui bien sevent parler" o i cavalieri "ki por li va jouster" dovrebbero farlo. Il tordo contraddice lo sparviero e la ghiandaia conclude il ragionamento sostenendo che

> S'uns hom ainme et il est bien amés,
> Preus est et sages conme clers escolés,
> Et chevalierhlrs d'amors est adoubés.
>
> (vv. 122-124)

Non sono più esclusivamente chierico o cavaliere a detenere il primato in amore, ma ogni uomo che ama ed è riamato a sua volta diventa saggio come un chierico e coraggioso come un cavaliere. La via d'accesso all'amore non è più la cortesia, ma è l'amore stesso a rendere gli uomini cortesi.

L'usignolo fa tacere i suoi compagni e prima di congedarli e mandarli a casa dalle uccelline, tira le somme della tenzone:

> Çous ciel n'a home, s'il se painne d'amer,
> Cortois ne soi ains qu'il s'en puist torner.
>
> (vv. 133-4)

4.2 IL DRAGO

Nel *Fablel dou dieu d'amors*, come abbiamo già accennato, compaiono anche due creature sovrannaturali. Le incontriamo entrambe nel secondo sogno: il serpente volante giunge nel prato a interrompere il momento idilliaco del poeta e della sua amica, mentre la fenice è a guardia del palazzo del dio d'amore.

All'inizio del secondo sogno, il poeta si sveglia e vede arrivare verso di lui la sua amica. È descritto il modo in cui è vestita[218] e il suo atteggiamento di *pucele honeste*, che frena i moti di passione del poeta. I due si confessano il loro amore reciproco ed è in questo momento che sopraggiunge il drago:

> Qant vers li ot definé mon corage,
> A tant es vous iJ grant serpent volage.
> .IIII. piés ot conme bieste sauvage;
> Par vregié vint, demenant grant rage.
> Vint acourant, si a prise m'amie
> Encoste moi et si l'en a ravie.
>
> (vv. 201-6)

L'ingresso sulla scena del drago è molto importante ai fini dello svolgimento della vicenda poiché innesca l'incontro del poeta con il Dio d'amore: infatti, rimasto solo, il poeta sviene dal dolore e quando riprende conoscenza comincia a inveire contro il dio, il quale sente i suoi lamenti e si palesa in sella a un cavallo:

> "Ha ! Diex d'amors, con est fols qui te sert,
> Car qant ce vient en la fin, si te pert.
> Se jou m'amie ne rai par mon desert,
> A tousjours mais te tenrai por cuivert."
> Ceste parole ne mist pas en oubli
> Li diex d'amors cui jou ai tant servi,

[218] "Elle ot vestu i peliçon hermin
Et par deseure i bliaut d'orgasin.
En son doit ot i anelet d'or fin;", *Fablel dou dieu d'amors*, vv. 157-59;

Car ne seuç mot qant jou venir le vi
Sor i cheval apresté et garni.

(vv. 225-32)

La creatura che rapisce la fanciulla è chiamata *serpent* nel testo, ma di essa viene detto che ha quattro zampe come le bestie feroci, che è grande e che vola.

Isidoro di Siviglia nel libro XII delle sue *Etimologie*[219], nel paragrafo intitolato *De serpentibus* in cui descrive molte specie di serpenti, parla anche del drago, "maior cunctorum serpentium, sive omnium animantium super terram". Le differenze più rilevanti con le altre specie di serpenti sono che vola (anche se Isidoro non parla di ali), che è provvisto di cresta e che non ha veleno e anzi la sua forza sta nella potenza della coda e non nelle fauci. Isidoro non parla di zampe. Già nel *Physiologus*[220] greco, di data e di origine incerta, ma con ogni probabilità composto ad Alessandria d'Egitto nel II o III secolo d.C., l'autore anonimo aveva parlato del drago, senza dedicargli un paragrafo a sé, ma citandolo di continuo come figura del demonio, e confondendolo talvolta col coccodrillo o con il serpente.

Nel *Bestiaire* di Philippe de Thaün (1121-35 ca), il primo tra i bestiari volgari, il drago viene descritto in maniera molto simile a quella di Isidoro di Siviglia, ma gli vengono aggiunte due zampe.

E sacez que dragun
de serpent ad façun;
crestuz est e elez,
dous pez ad, si est dentez;
par cue se defent
e mal fait a la gent[221].

(vv. 567-572)

[E sappiate che il drago/ ha l'aspetto di serpente;/ è crestato e alato,/ ha due zampe, e ha denti con i quali si difende/ e fa male alla gente]

[219] *Originum sive etymologiarum libri viginti* (636 ca);

[220] ZAMBON 1975;

[221] *Bestiaire* di Philippe de Thaün, vv. 567-572, ed. MORINI 1996;

Poco più avanti Philippe de Thaün parla del coccodrillo "che è bestia molto brutta" e dice:

> Quatre pez ad la beste
> e mult est de fer estre;
>
> (vv.707-8)

[Quattro zampe ha la bestia/ ed è di aspetto molto feroce]

"Il coccodrillo significa il diavolo in questa vita", scrive ai versi 679-680 Philippe de Thaün, e poco più avanti (verso 741) sarà il serpente a essere accostato al diavolo.

Nel *Bestiaire* di Gervaise, si dice che esistono tre tipi di serpenti: le vipere, i serpenti e i draghi. La fonte di questa informazione è indicata dallo stesso autore in San Giovanni Crisostomo, ovvero nei cosiddetti *Dicta Chrisostomi*. A proposito del drago, Gervaise dice che ha una doppia natura: la prima è da imitare, infatti il drago prima di abbeverarsi a una "bele fontaine dont l'eigue est pure, nete, saine"[222] (vv. 579-80), vomita il veleno e solo quando è libero e purificato può dissetarsi in sicurezza, così gli uomini quando si recano alla santa chiesa per ascoltare la parola di Dio, devono depurarsi da ogni peccato attraverso il sacramento della confessione; la seconda natura del drago è associata al diavolo nel mito di Adamo ed Eva: finché l'uomo vive nel peccato è sottomesso al demonio, o nella metafora, il drago "a lui se joint, trestot l'enverime et point"[223] (vv. 601-2).

Il *Physiologus* greco e i bestiari medioevali si prefiggono lo scopo di svelare l'essenza di animali, alberi e pietre in quanto simboli ed emanazioni divine o infernali, di rivelare il messaggio divino dietro al *segno:*

> «L'autore di uno dei primi bestiari francesi, il piccardo Pierre de Beauvais […] avverte: 'Tutte le creature che Dio creò sulla terra, le creò per l'uomo, e affinché l'uomo possa ricavarne esempi di religioni e di fede'. Sulle stesse premesse, pur non

[222] "Una bella fonte la cui acqua è pura, pulita e sana"

[223] "A lui si unisce, subito lo avvelena"

> sempre dichiarate, si fonda la totalità dei testi, latini e volgari, che fanno capo al genere medievale dei bestiari»[224]

I 48 capitoli del *Physiologus* sono infatti spesso corredati da citazioni bibliche. Ogni capitolo prevede due parti: una scientifica e una allegorica; ossia la descrizione di una o più qualità peculiari e del comportamento dell'animale[225] era abbinata al significato simbolico che gli viene attribuito e che solitamente è mistico-teologico. Così come nei bestiari volgari si fa riferimento alla figura di Cristo o di Satana nell'esprimere il portato morale degli animali. Tutte queste opere sono state scritte con fini didattici, ma i contenuti che volevano essere trasmessi dagli autori erano di tipo religioso o morale piuttosto che scientifico.

Detto ciò, nel Medioevo gli uomini credevano all'esistenza dei mostri. L'autore del *Fablel dou Dieu d'amors* non poteva non essere a conoscenza della tradizione dei bestiari e la creatura che presenta nel testo, ibrido tra serpente, drago e coccodrillo, animali tra i quali gli autori dei bestiari sembrano spesso confondersi, potrebbe essere un'emanazione diabolica. Si noti anche la situazione in cui si manifesta: un uomo e una donna si rivelano l'amore reciproco in un giardino, vicino a un albero. L'associazione con Adamo ed Eva sorge spontanea.

> «Les bestiaires le [il drago] présentent comme l'ennemi de la panthère, de l'éléphant et du lion en vertu d'une interprétation symbolique courante chez les écrivains chrétiens: ces trois animaux représentent en effet Adam et Eve, Dieu et Jésus, et chacun sait que le dragon est, quant à lui, l'incarnation ou l'image du démon»[226].

Mostri di ogni tipo popolano le avventure letterarie degli uomini sin dai tempi più antichi, basti pensare a Scilla, Cariddi, il ciclope, le sirene dell'*Iliade,* o alla vita di San Giorgio, e molto spesso lo scontro dell'uomo con la creatura mostruosa ha valore iniziatico. Nel caso del *Fablel* il poeta non combatte contro il drago che rapisce la sua dama, ma anzi si rivela impotente di fronte all'accaduto, e solo il Dio d'amore può aiutarlo.

---

[224] MORINI 1996

[225] I 48 capitoli del *Physiologus* comprendono 5 capitoli dedicati alle pietre e 2 alle piante

[226] LECOUTEUX 1993, p. 48

Scritto probabilmente negli stessi anni del *Fablel* da Richard de Fournival, il *Bestiario d'amore* offre un'originale interpretazione del drago. "Toutes gens desirent par nature a savoir"[227], così comincia quest'opera, mutuata dalla forma dei bestiari medievali, ma che ne rivoluziona i contenuti. L'intento, infatti, è ancora didattico, ma è avvenuto uno slittamento di significato, dal piano sacro a quello erotico e cortese. Per il suo bestiario, de Fournival sceglie la forma prosastica e si rivolge a una "bele tres douce amie", non meglio specificata. L'organizzazione in capitoli bipartiti è abbandonata, l'autore evoca le proprietà degli animali in base alle necessità del discorso, concepito come racconto autobiografico di una passata avventura sentimentale. Le immagini cessano, quindi, di essere veicolo della comprensione di verità di fede e di insegnamenti morali e vengono ora piegate alle nuove esigenze profane.

Nel *Bestiario d'amore* troviamo sia il serpente che il drago. L'interpretazione del serpente è ricalcata su quella dei bestiari volgari: l'animale fugge l'uomo nudo (qui inteso come acerbo d'amore, appena entrato in contatto con la donna amata) e attacca l'uomo vestito (ovvero l'uomo che espone il suo amore). Nei bestiari volgari il serpente evitava l'uomo nudo, l'uomo primordiale, spoglio dei suoi peccati, e mordeva l'uomo vestito.

L'interpretazione del drago è invece piuttosto innovativa:

> A che ke pau sont de gent ki sacent eslire a qui il doivent parler. Car teus se fait molt loial ki mort en traïson, et d'autre part, ke plus est encore, car tex n'a talent de traïson faire qui ne vous saura ja celer, car il ne li sanlera mie qu'il vous doie celer vers autrui, quant vous ne vos celés vers lui. Si resanlent le draghon. Car li draghons ne mourt nullui, mais il envenime al lechier de sa langue. Et tout ausi font aucune gent: car ausi ligierement com il ont oï de vous, ausi ligierement le font il a autrui oïr[228]

[Così poche sono le persone che sanno scegliere a chi parlare. Giacché taluni si fingono molto leali e mordono a tradimento, d'altra parte, e più spesso ancora, vi è pur non avendo intenzione di fare un tradimento non saprà mantenere il segreto, perché non gli sembrerà di doverlo mantenere nei confronti di altri, dato che voi non lo avete tenuto nascosto a lui. Questi assomigliano al drago. Perché il drago non morde nessuno, ma avvelena leccando con la lingua. E in questo modo si comportano alcune persone: con la stessa leggerezza con la quale vi hanno ascoltato, parlano ad altri di voi]

[227] "Tutti desiderano per natura conoscere", Richard de Fournival, *Bestiaire d'amour,* p.34

[228] LECOUTEUX 1993, p. 84-6

Il drago è dunque accostato ai *lauzengier,* i peggiori nemici della *fin'amor*. Nell'etica dell'amore cortese chi divulga i sentimenti segreti degli amanti o chi ne parla male è spesso considerato alla stregua del marito geloso, se non addirittura peggio. Nel primo sogno del *Fablel*, lo sparviero fa un intervento che riguarda i villani, i quali sono soliti "mesdire d'amors":

"Sire," fait il, "che font vilainne gent,
Cil qui mesdient d'amors a escient;
Se cortois fussent, nel fesissent noient."
"Loussignos, sire, bien fust drois et mesure
Que ja vilains d'amisté n'eüst cure,
Car se il ainme en aucune mesure,
N'est pas por li ains est par aventure."

(vv. 106-12)

Il poeta e la fanciulla parlano tra di loro, confessandosi l'amore reciproco, ma la fanciulla è titubante in un primo momento, soprattutto a causa dei comportamenti eccessivi del poeta: a mio avviso non è totalmente fuorviante pensare che la creatura che irrompe all'improvviso sulla scena a interrompere il momento idilliaco possa essere immagine della villania, della maldicenza, che separa irrimediabilmente i due amanti, a meno che non intervenga il Dio d'amore a ristabilire l'armonia amorosa.

> «L'allegorie est le voile qu'utilise la morale pour faire passer le précepte, et le monstre est l'une de ses formes. Il ne relève plus des traditions antiques ou de la mythologie, il est frabiqué pour le besoins d'une cause et on le reconnait facilement à son caractère composite»[229].

[229] LECOUTEUX 1993, p. 87

4.3 LA FENICE

L'altra creatura fantastica che compare nel *Fablel dou Dieu d'amors* è la fenice.
A differenza del serpente volante che è una novità del *Fablel*, la fenice è presente, sebbene non esplicitamente nominata, nella redazione franco-italiana del *Jugement d'amour*. In entrambi i testi, l'uccello meraviglioso è il guardiano del palazzo del Dio d'amore e pone un indovinello a chi desidera entrare[230].

Fablel dou Dieu d'amors

"Volés entrer, amis, en cest castiel?"
"Entrer i voel, se vous le conmendés."
"Bien le conmanch, se vous adevinés
Qui chou peut estre ki sans mere fu nés.
Se vous le dites, bien sai que vous amés."
"N'i ruis entrer, se jou de riens i fal,
Que ne le die a petit de travail,
Et se nel di, dites que petit vail:
De toi meïsme en fait la devinal."
"Bien te connois, car *fenis* as aa non;
Pere ne mere n'eüs, ains se toi non.
De te naissanche ne ferai lonc sermon.
Oevre le porte, n'i quier nule ocoison."

(vv. 312-24)

Florença e Blancheflor

D'or sunt lez portez e le portel
E desoure sist un *grant oixel*.
E quant il voit venir la ient
Si llor dit un endevinament:
"Unques non hoit pere ne mere,
Maiz ie meesme fui mon pere.
Qui ce ne pora adeviner
Nel laisserai aici entrer",
[…]
Et quant tu az C anz vesquz,
Tu ez vielz e tot chanuz;
Pueiz vient un feuz ou tu es ars
E en cener vait tota ta chars.
E quant tun cors est toz brussez
E la flama t'a toz gastez
De la ceindre naiz, que es ta mere,
E tu memes es tun pere.

(vv. 415-39)

[D'oro erano il portone e il portello/ e al di sopra sedeva un grande uccello./ Quando vedeva giungere qualcuno/ poneva loro un indovinello:/ "Non ho mai avuto padre né madre/ io stesso fui mio padre./ Chi non potrà risolvere ciò/ non lo lascerò entrare"./ […]/ Ma quando hai vissuto cent'anni/ e sei vecchio e completamente canuto;/ sopraggiunge un fuoco in cui sei arso/ e la tua carne va tutta in cenere./ Quando il tuo corpo è in brandelli/ e la fiamma ti ha completamente devastato,/ rinasci dalla cenere, che è tua madre, / e tu stesso sei tuo padre]

Come è già stato detto in precedenza, si nota immediatamente che in *Florença e Blancheflor* il *grant oixel* non è chiamato fenice, né dall'autore del testo, né dalle

[230] L'indovinello posto dalla fenice fonde insieme la tradizione dell'uccello fantastico e quello della sfinge, vedi PANNOCCHIA 2004, p. 44 e ss. "L'énigne que propose le phénix, cependant, est une contamination entre l'oiseau rare et le sphinx", JUNG 1971 p. 224

due fanciulle: intuiamo che del *rara avis* si tratta dalla descrizione che ne fa Blancheflor, rispondendo all'indovinello.

Dimostra bene Zambon [231] come la figura della fenice sia presente nell'immaginario collettivo sin dall'antico Egitto, dove si credeva all'esistenza del *benu*, uccello mitologico collegato alla figura di Osiride, dio della terra egiziana e della sua vegetazione; il mito primitivo della fenice, uccello che muore nel fuoco e risorge dalle sue stesse ceneri, viene ripreso da vari autori latini e greci, i quali ne forniscono versioni in parte dissimili. Zambon individua nel *Physiologus* greco (II-III secolo d.C.) la prima attestazione del paragone esplicito tra la morte e la resurrezione della fenice e quelle di Cristo, e da qui sarà riportato in tutti i *bestiaires* medievali. L'arte e la letteratura cristiana eleggeranno la fenice a *figura* di Cristo:

> «La fenice diventa quindi figura, prima ancora che di Cristo, dello stesso cristiano o dell'uomo in generale, destinato alla resurrezione e alla vita eterna dopo la morte: figura quindi dell'uomo escatologico reintegrato nella sua pienezza e perfezione originaria, nella condizione di immortalità che gli apparteneva nel Paradiso terrestre e che è destinato a riconquistare - "con una morte che è la sua nascita" - alla fine dei tempi»[232]

Secondo l'opinione di Zambon, alcuni poeti romanzi cominciarono, infine, a sviluppare una versione profana del mito della fenice, come abbiamo già visto per il serpente volante. L'uccello mitologico diventa immagine dell'amante che si consuma nel fuoco della passione e dell'amore, quindi immagine dell'amore stesso.

> «L'application de l'histoire du phénix aux choses de l'amour semble être une invention du moyen âge»[233].

Il primo a compiere questa operazione sembra essere stato Rigaut de Berbezilh che la include nella IV cobla della canzone *Atressi con l'orifanz:*

---

[231] ZAMBON 2005

[232] *Ibidem*, p.169

[233] JUNG 1971, p. 221

e s'ieu pogues contrafar
fenis, don non es mais us,
que s'art e pois resortz sus,
eu m'arsera, car sui tan malanans
e mos fals ditz messongiers e truans;
resorsera en sospirs et en plors
la on beutatz e iovenz e valors
es [...].

(vv. 36-43)

[E se io potessi fare/ come la fenice, che è una sola,/ e s'arde e poi risorge,/ m'arderei, poiché tanto sono sventurato/ per le mie parole false, ingannatrici e bugiarde;/ risorgerei in sospiri e pianti/ là dov'è bellezza, gioventù e valore][234]

La similitudine fu poi ripresa da altri trovatori come Raimbaut d'Aurenga e Peire Vidal, da un troviero come Thibaut de Champagne e soprattutto da numerosi poeti siciliani e toscani. Richard de Fournival non la include nel suo *Bestiario d'amore,* anche se in uno dei 19 manoscritti dell'opera si trova un paragone fra la fenice e la donna a proposito della loro unicità[235]. Ben più complesso e denso di implicazioni simboliche è il riferimento al mito della fenice nel secondo romanzo di Chrétien de Troyes, il *Cligès*, dove a evocarla è il nome stesso della protagonista femminile, Fénice. Per la prima volta nella letteratura romanza la mitica creatura è associata a una donna. Zambon ripercorre l'evoluzione del mito "profano" della fenice fino a Cecco d'Ascoli e a Francesco Petrarca, concentrandosi sull'identità fenice-donna, ma non nomina i testi antico-francesi né accenna a esempi della fenice-guardiano del palazzo d'amore.

Nei due testi qui presi in esame, la fenice decide chi può entrare nel palazzo d'amore, sottoponendo le fanciulle in *Florença e Blancheflor* e il poeta nel *Fablel* a un indovinello. L'indovinello è formulato in maniera molto simile, quasi uguale, in entrambi i componimenti e riguarda la fenice stessa. Le peculiarità di questo uccello fantastico, quale viene riportata dal *Physiologus* e in tutti i bestiari, sono l'unicità e

[234] VARVARO 1960

[235] ZAMBON 2005, p. 175

la resurrezione: esiste un'unica fenice che ogni 500 anni si costruisce un giaciglio dove morire, s'incendia e risorge dalle sue stesse ceneri[236].

"Se vous le dites, bien sai que vous amés", dice l'uccello al poeta del *Fablel dou Dieu d'amors,* se risolvete l'indovinello, allora saprò che voi amate: sapere chi è la fenice ed essere in grado di riconoscerla significa amare. "Bien te connois, car fenis as aa non;/Pere ne mere n'eüs, ains se toi non", così risponde il poeta. Il riferimento che entrambi i testi fanno al fatto che la fenice non ha né padre né madre rimane oscuro. Verso la fine del XII secolo qualcuno aveva già messo in relazione la fenice con un indovinello: Guiraut de Calanso nel suo testo *Fadet joglar*[237], appartenente al genere degli *ensenhamens* provenzali, cerca di istruire il giullare e gli intima tra altre cose di conoscere l'allegoria d'amore: "Sapchas d'amor,/ com vol' e cor,/ e com vai nuda ses vestir;..."[238]; Calanso parla dei dardi e dei gradi d'amore e aggiunge: "e [sapchas] del Fenics, com ferals rics, sil *divinalh* fes adimplir"[239]. In questo caso decifrare l'indovinello della fenice rende ricchi, probabilmente ricchi in amore? Ancora in ambito provenzale, esiste un altro testo, contemporaneo al *Fablel*, che può essere utile a fare chiarezza.

Verso la metà del XII secolo Peire Guilhem scrive *Lai on cobra sos dregz estatz* (o novella allegorica), un testo narrativo di 438 versi superstiti, incompleto, che racconta l'incontro di Peire W. con il Dio d'amore. La situazione è simile a quella dei testi presi in esame, ma in questo caso non ci sono giudizi d'amore né chierici o cavalieri, né ovviamente le fanciulle. Peire W. pone invece una serie di domande al dio, tutte riguardanti l'amore, e il dio risponde. Purtroppo parte delle risposte sono andate perdute, ma non quella che qui interessa. Il poeta chiede al Dio

---

[236] Questa è la versione che le varie opere riportano: ognuna modificherà qualche dettaglio o ne aggiungerà. Nel *Physiologus*, nel bestiario di Philippe de Thaun e in quello di Gervasio, la fenice "significa" Cristo: "Fenix signefie/Jesu le fiz Marie,/kar il out pousté de murir de sun gré/e de mort vint a vie,/fenix ceo signefie", vv. 2305-10, bestiaire de Philippe de Thaün; "Uns oiseaus est, phenix a non./En seinte escriture trovon/que cil oiseaus n'es pas commun/qua[r] il n'en fu onques que .i./Si com nos dit la prophecie,/icil oiseaus Crist senefie...", vv. 1009-14, *bestiaire* de Gervaise; MORINI 1996

[237] PIROT 1972; edizione *Fadet joglar* pp. 563-596; KELLER 1908, pp. 99–238

[238] "Sappi di Amore, come vola e corre, come va nuda senza vestiti…", *Fadet joglar*, vv. 202-4

[239] *Ibidem*, vv. 226-8; il corsivo è mio

dove nasce e di che vive Amore, perché arde più della brace, come brucia e si spegne...

E digatz me, si no us sap mal,
D'Amors don nais ni de que viu,
Que plus art que no fai caliu,
Cossi s'abranda ni c'escan:
[...]
E diguatz me si nais ses paire
Ni s pot engendrar ses maire?

(vv. 280-292)

[E ditemi, se non vi dispiace,/ quanto ad Amore, dove nasce e di che vive;/ perché arde più della brace;/ come brucia e si spegne; … E ditemi se nasce senza padre/ e se si può generare senza madre]

E il Dio d'amore gli risponde:

Enqueras aug que demandatz
D'amor si pot naisser ses paire?
Ela oc, e ces sor e ces fraire,
car creih e monta per vezer.

(vv. 388-391)

[Ancora, sento che domadate/ se Amore può nascere senza padre:/ ebbene sì, e senza sorella o fratello,/ perché cresce e si sviluppa tramite la vista.]

L'amore, dunque, cresce e si sviluppa tramite la vista. La nascita spontanea deve simbolizzare la nascita dell'amore, sostiene Jung[240].

Ovviamente la fenice non ha genitori poiché si rigenera dalle sue stesse ceneri, infatti nella redazione franco-italiana del *Jugement,* Blancheflor dirà: "De la ceindre naiz, que es ta mere,/ E tu memes es tun pere"[241]. È possibile che lo stesso indovinello sia stato inserito in maniera indipendente da due autori diversi in due testi diversi, scritti in due lingue diverse?

[240] JUNG 1971

[241] Dalla cenere nasce, che è tua madre, e tu stesso sei tuo padre";

La figura del portiere (o della portiera) del palazzo d'amore si trova anche nel *Concile du Remiremont* (vv. 17-19), dove Sibilla, arruolatasi nelle milizie di Venere sin dalla più tenera età, controlla che passino solo le donne che amano, e nel *Jugement d'amour* ms. D le due fanciulle vengono accompagnate all'ingresso del castello dall'usignolo, definitosi il messaggero d'amore, il quale rivela loro che per poter entrare devono pagare un tributo al *portier d'amours*, ovvero ciascuna deve dargli un *baisier savoureus* (vv. 122-135). In questo caso non viene specificato nulla sul personaggio del portiere, né se è una creatura fantastica o un altro uccello oppure un essere umano. Pochi versi dopo, però, viene detto che il regolo è il portiere del dominio:

> Et si fu li roitiaus nommés
> Qui portiers est de l'iretés.
>
> (vv. 233-234)

[E cosi fu nominato il regolo, che è il portiere del palazzo]

E quando comincia il dibattito degli uccelli, il regolo parla per primo e dice: "De cest ostel suis li portiers" (v. 259) e prende le parti del cavaliere, ma nonostante questo non sembra avere un peso superiore rispetto agli altri uccelli nella tenzone, anche perché alla fine saranno i partigiani del chierico a trionfare.

5. EL MOIS DE MAI, QANT LA ROSE EST FLORIE

5.1 L'INSERZIONE LIRICA NEL *FABLEL DOU DIEU D'AMORS*

Le strofe 99-103 del *Fablel dou Dieu d'amors* sono occupate da una *canchons* (v. 413), definita altrimenti *rotrüenge* (v. 409), anche se la metrica delle quattro quartine non si distingue dal resto del componimento e non vi compare nessun *refrain* interno.

Il poeta è invitato a cantare dai cortigiani del Dio d'amore, i quali hanno abbandonato le loro attività per ascoltare le sue sventure:

> Ne soiés tristes: coi que soit, nous cantés.
> Chou est nos fiés; tel rente nous devés.
>
> (vv. 383-384)

Il poeta è restio all'idea di cantare perché è in pena per il rapimento della sua bella, ma dato che "il est molt fels ciels qui trop se demente" (v. 386), acconsente alla richiesta.

L'idea del "pedaggio" non è una novità del *Fablel*, ma compare anche in due testi antico-francesi. Nel ms. D del *Jugement d'amours*, che in questo punto prende totalmente le distanze dalla versione riportata negli altri manoscritti, l'autore dedica ben 14 versi al tributo che le fanciulle devono al *portier d'amours*:

> Venés, fait il, haitiement,
> Et je vous ferai laissier ens.
> Sauf ce qu eau portier donrés
> Son treu que vous li devés:
> Quel treu, ce respont Blancheflour,
> Devons nous au *portier d'amours*,
> Esce or ni argens ni mirre,
> Ne cose que on nous puist dire?
> Certes, respont li messagiers,

Li treus est ores molt legiers.
Vous li devez, entre vous II,
Cascune I baisier savoureus.
Et parmi ce i enterrés,
Et si ert vo chose asseuree.

(vv. 122-135)

[«Venite», fa allegramente (l'usignolo),/ «e io vi farò lasciar entrare dentro,/ a patto che al portiere donerete/ il suo compenso che voi gli dovete».// «Quale compenso», risponde Biancofiore,/ «noi dobbiamo al portiere d'amore,/ si tratta di oro, o argento, o mirra,/ o cosa che qualcuno ci potrebbe dire?»/ «Veramente», risponde il messaggero,/ «il tributo ora è poca cosa/ voi due gli dovete, tutte e due,/ ciascuna di voi un bacio piacevole,/ e grazie a questo lì entrerete,/ e così sarà la vostra causa sicura».]

Come è stato detto in precedenza (cfr. INTRODUZIONE, par 2.3.3), in *Florença e Blancheflor*, *deuz donzelz*, non meglio specificati e che compaiono "a sorpresa", chiedono alle fanciulle il pagamento di un *peage* per lasciarle passare.

Nel *Concile de Remiremont* non vi è nessun pedaggio da pagare, ma compare la figura del portiere che stabilisce chi può prender parte all'assemblea. Questa è Sibilla, *miles Veneris*:

Janua Tullensibus aperitur omnibus.
Quorum ad solacium factum est concilium.
Puellis amantibus, illis solis omnibus,
Janue dat aditum, ceteris prohibitum.
Janue custodia, fuit hec Sibilia
Que ab annis teneris, miles facta Veneris,
Quidquid amor jusserat, non invita fecerat.

(vv. 13-19)

[La porta è aperta a tutti i chierici di Toule./ È per il loro diletto che è stato riunito il concilio./ Tutte le fanciulle che amano, ed esse solamente, possono attraversare la porta./ Alle altre, è proibito./ La portiera è questa Sibilla/ che già dalla più tenera età/ si è arruolata nelle milizie di Venere,/ tutto ciò che le ha ordinato l'amore, ella l'ha fatto volentieri].

Come è già stato detto, nella redazione franco-italiana del dibattito compare la fenice, che ha esattamente la funzione di portiere, ma in questo caso (come nel

Fablel) il pagamento del pedaggio è dislocato nel testo e non è richiesto dal portiere.

In entrambi i testi del *Débats du clerc et du chevalier,* il prezzo da pagare per accedere alla corte del Dio d'amore è un bacio. Il tributo che viene chiesto al poeta del *Fablel* è di tutt'altro tipo ed è l'unico caso all'interno nel nostro, se pur limitato, panorama letterario. Nessun altro testo dei *Débats du clerc et du chevalier* presenta inserzioni liriche.

Ne troviamo una, invece, in ambito occitano: nella già citata Novella allegorica, Peire Guilhem ai vv. 151-163 mette in bocca a Vergonia un *chant noel* (v. 151) contro gli amanti indegni, disonesti e venali[242]. Secondo Capusso il canto di Vergonia rappresenta una variante del diffuso tema delle dame punite tramite dolorose cavalcature, trattato in ambito mediolatino in particolare nel *De amore* di Andrea Cappellano (cfr. ALTRI TESTI, par. 1)e francese nel *Lai du trot* e nel *Consaus d'Amor* di Richard de Fournival[243]. L'inserto lirico sembra essere un'autocitazione, opera dunque dello stesso autore della novella, e "costituisce una raffinata *mise en abîme* dell'oggetto centrale della ricerca di Peire Guilhem (come ottenere amore) e, quindi, del significato profondo dell'opera"[244].

5.2 FUNZIONI DELL'INSERZIONE LIRICA

> «Hacia 1228 Jean Renart con su *Guillaume de Dole* inauguraba una nueva práctica literaria consistente en introducir fragmentos de composiciones líricas en el *roman* en verso.»[245]

L'invenzione di Jean Renart ebbe subito molta fortuna e fu imitata da altri autori.

---

[242] È interessante notare come anche nella Novella allegorica al momento del canto di Vegogna – così come avviene per il canto del poeta del *Fablel* – tutti gli esseri viventi che sono nelle vicinanze smettono di fare quello che stanno facendo per ascoltare: "Si qu'entindo˚lh boi e˚lh auzel/ e s'en laissavo de chantar" (Peire Guilhem, vv. 153-4).

[243] CAPUSSO 2015, p. 18;

[244] CAPUSSO 2015, p. 19;

[245] MERITXELL 1999, p. 9;

Esistono diversi studi che si occupano delle inserzioni liriche, ma il campo d'interesse è il *romans*.

La prima studiosa che si è interessata della tecnica dell'inserzione di parti liriche all'interno di un testo narrativo è Rita Lejeune[246], che vi ha dedicato un capitolo del suo studio sul *Guillaume de Dole, "*Le procédé de l'intercalation de chansons dans un récit". Maureen Boulton[247] sviluppa la sua ricerca su tutte le opere composte nel Medioevo, scritte tra il 1200 e il 1405, al fine di stabilire una tipologia delle differenti funzioni letterarie delle inserzioni liriche nella trama narrativa. Anne Ladd[248] restringe il campo a tredici testi e Simó Meritxell a cinque, composti nel XIII secolo. Anche Laurent François[249] si concentra sul XIII secolo e nella sua tesi dottorale esclude le opere in cui l'autore della *pièce* lirica e l'autore del *romans* sono la stessa persona. Prende in considerazione, dunque, quei testi in cui compaiono citazioni liriche di altri autori.

La canzone inserita nel *Fablel dou Dieu d'amors* non trova riscontri nella produzione lirica medievale, si presuppone che sia opera dello stesso autore del *Fablel*, e che sia stata scritta *ad hoc*. È in prima persona e racconta del primo momento in cui il poeta ha visto la sua amica; l'ambientazione è primaverile. Il testo esprime la richiesta di amore del poeta nei confronti della fanciulla. L'autore non è sicuro che il suo amore sia ricambiato e invia la *rotrüenge* a cercare la sua amata per chiederle di tenerlo con sé poiché egli è in suo potere.

La rotrüenge c'ai faite s'en ira,
Et sans losenge a ma mie dira,
Qu'ele me tiengne qant en sa prison m'a,
A li me tieng, ne sai se m'amera

(vv. 409-412)

Gli studi esistenti a proposito delle inserzioni liriche fanno riferimento al contesto romanzesco, ciò nonostante vale la pena soffermarsi su alcune riflessioni che sono di sicuro interesse anche per il caso del *Fablel*.

[246] LEJEUNE 1935

[247] BOULTON 1993

[248] LADD 1977

[249] LAURENT 2007

Meritxell, riferendosi ai "*romans* de aventura con inserciones líricas", sostiene che questi ci offrono non solo delle notizie letterarie, ma ci informano anche sul tipo di pubblico al quale l'autore vorrebbe rivolgersi.

Il poeta del *Fablel dou Dieu d'amors* interpreta la *canchons* davanti a un pubblico chiaramente non popolare, né borghese, ma di *baron, dames, pucieles* (vv. 389-90), di cortigiani, intenti a divertirsi, a giocare agli scacchi e alle tavole, a intrattenersi ognuno con la propria *mie*:

> Vinc en la sale, u mult avoit de joie.
> Laiens trovai tante gentil maisnie
> De damoysiaus; cascuns avoit sa mie;
> Cascuns juoit illuec de légerie;
> D'esquiés, de tables estoit li hahatie.
>
> (vv. 360-364)

È il pubblico stesso che chiede – obbliga, a dir il vero – al poeta di cantare e quando egli comincia, ognuno abbandona l'attività che stava facendo per prestare attenzione, "se teurent tuit por oïr me canchon" (v. 391).

Ancora Meritxell nel capitolo introduttivo al suo saggio, "Propuesta metodológica para el studio functional del procedimiento de la inserción lírica en el *roman*"[250], individua sei funzioni possibili per le inserzioni liriche: narrativa, emotiva o espressiva, comunicativa, retorica o ornamentale, drammatica e *mise en abîme*. Se le prime cinque si riferiscono a concetti utilizzati abitualmente dalla critica, le canzoni che Meritxell include sotto l'etichetta di *mise en abîme* erano state precedentemente inglobate nelle altre funzioni. Meritxell ricava il concetto di *mise en abîme* dall'opera di L. Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abîme*, del 1977: anche se il fine di Dällenbach è tracciare una tipologia della figura narrativa della *mise en abîme* nell'ambito del *nouveau roman*, partendo dai romanzi di André Gide, egli non manca di fare alcune considerazioni a proposito di opere di altri periodi storici, come i *Lais* di Maria di Francia o la *Chanson de Roland*, ed è in grado di mettere in luce e di dare un nome per la prima volta a una tecnica narrativa

[250] MERITXELL 1999, pp. 35-39;

che attraversa tutta la letteratura.

> «Est mise en abîme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'oeuvre qui la contient.»[251]

Per Dällenbach è *mise en abîme* ogni elemento che, inserito in un racconto, stabilisce una relazione di similitudine con l'opera che lo include, riflettendola in un aspetto[252].

Tornando alla canzone interpretata dal poeta alla corte del Dio d'amore nel *Fablel*, è evidente che le categorie individuate da Meritxell, sebbene funzionali al suo discorso sulle inserzioni liriche, risultano poco esaustive e costringenti per *El mois de mai, qant la rose est florie*. La lirica, infatti, è inserita nel racconto sicuramente in funzione ornamentale o retorica[253], ma rappresenta un momento di svolta della narrazione poiché è il tributo da pagare ai cortigiani per poter restare nella dimora del Dio d'amore, dunque svolge anche una funzione narrativa[254]. Infine l'inserimento della canzone nel *Fablel* ha anche una funzione di *mise en abîme*. Meritxell definisce in questo modo la *mise en abîme*, individuando alcune sottocategorie:

> «La inserción lírica refleja, a modo de espejo, un determinado aspecto del relato que la engloba. […] La *mise en abîme* puede ser *ficcional* (refleja la materia del relato que la engloba), *enunciativa* (refleja al productor, o al receptor *extradiegético*), *textual* (manifiesta la estructura del relato que la engloba), *metatextual* (nos informa de la técnica literaria desarrollada por el autor, de su particular concepción del relato que nos presenta) y *transcendental* (muestra el elemento que el autor quiere presenter como principio de su actividad poética).»[255]

---

[251] DALLENBACH 1977, p. 18;

[252] Sulla *mise en abîme* cfr. LIMENTANI 1980 e INFURNA 1999

[253] La definizione di Meritxell per la funzione ornamentale è questa: "Los personajes cantan con intención lúdice y festiva. Dicha función es característica de la representación literaria del motivo de la fiesta cortesana", MERITXELL 1999, p. 39;

[254] Definizione di funzione narrativa secondo Meritxell: "La inserción lírica contribuye al avance de la acción", p. 39;

[255] MERITXELL 1999, p. 39;

Nel capitolo dedicato al *locus amoenus* è stato già accennato a come nella canzone *El mois de mai*, *qant la rose est florie* si rifletta l'ambientazione primaverile che caratterizza l'intero componimento. Più in generale, l'inserzione lirica in questione riflette l'argomento del *Fablel*, ovvero la conquista della donna amata grazie all'aiuto della canzone stessa in un caso e del Dio d'Amore nell'altro.

L'impiego della *mise en abîme* nel *Fablel dou Dieu d'amors* non è da sottovalutare poiché dimostra una dimestichezza con la tecnica narrativa e una profonda riflessione sui processi stessi della creazione letteraria e della scrittura:

> «L'insertion de pièces lyriques dans un texte narratif compte parmi ces inventions dont l'origine remonte, hors de toute tradition préexistante, à une réflexion individuelle sur l'écriture.»[256]

Non va dimenticato che il concetto di *mise en abîme* non esisteva nel Medioevo, è una formulazione moderna, per cui ogni riflessione è ovviamente fatta a posteriori, ma a prescindere dall'etichetta, non si può negare che l'autore del *Fablel dou Dieu d'amors* faccia un'operazione di riflessione, rappresentando se stesso nell'atto di cantare il proprio componimento, rappresentando se stesso come poeta, come autore[257].

[256] LAURENT 2007, p. 8

[257] La *mise en abîme* in questo caso è dunque doppia perché la riflessione speculare avviene sia sul piano del contenuto che su quello della struttura.

6. LA STORIA D'AMORE DELLA FANCIULLA

Le strofe 110-134 sono dedicate al racconto della storia d'amore tragica della fanciulla che guida il poeta all'interno del palazzo d'amore.

I due personaggi sono appena usciti mano nella mano dalla camera del Dio d'amore, dove hanno visto l'arco e le due faretre, e si avviano verso l'esterno, in una zona pianeggiante, erbosa, con un albero al centro. Sotto la pianta si trova la tomba di un *gentil damoisiel* (v. 444).

Anche in questa inserzione – narrativa e non lirica – l'autore ripropone l'ambientazione primaverile (cfr. IL FABLEL..., par. 2): ci sono gli uccelli che cantano (v. 442 e v. 445) e i fiori (v. 447) che li sfamano e li dissetano con poco nettare.

Il poeta chiede alla fanciulla di raccontargli la storia del giovane seppellito sotto l'albero ed ella risponde:

> Sire, dist ele, che fu ja mes amis.
> Gentius hom fu, et si fu fils au roi;
> Por ma biauté m'ama si com jou croi.
>
> (vv. 452-454)

La storia della fanciulla e del cavaliere è una storia di amore tragico: egli, figlio di re, straniero, venuto nel paese della fanciulla per combattere, ella di origini inferiori (non è detto esplicitamente, ma si coglie dal testo), il cui sentimento viene ostacolato dalla famiglia di lei. Decidono di partire insieme di nascosto il primo giorno di maggio, ma sulla strada incontrano un *orgillous vassal* (v. 478) che reclama per sé la fanciulla e il cavallo. Il principe si trova costretto dalle leggi della cortesia a difendere la sua bella e sfida il prepotente a duello.

> *Vilonie* est d'omme qui tant manache;
> Ja por vos seul ne widerai la place.
> S'il est qui fuit, il trueuve qui le cache.
>
> (vv. 485-487)

La fanciulla invoca il Dio d'amore e gli chiede di proteggere il suo

innamorato, ma la situazione precipita velocemente ed entrambi i cavalieri rimangono uccisi nello scontro. A questo punto, come è successo al poeta nel momento in cui il serpente volante ha rapito la sua amica (str. 55-56), la fanciulla desidera la morte e sviene sul corpo del suo compagno. Quando rinviene vede giungere un *nobile baron* (v. 514): è il Dio d'amore, preceduto dalla sua compagnia. La divinità domanda alla fanciulla come mai stia piangendo e le propone di scegliere un uomo tra i cento della sua compagnia, dato che il suo cavaliere è morto per amore. Ella risponde che non potrà mai sostituire il suo innamorato e chiede al Dio di portare via i corpi dei duellanti.

> Molt volentiers; et vos, montés aussi,
> Q'ensamble od moi venrés en camp flori.
>
> (vv. 523-524)

Così risponde il Dio d'amore e le propone di seguirlo fino al *camp flori*, come farà con il poeta (cfr. str. 61-63). La mattina successiva le due salme vengono seppellite con una cerimonia, e ancora vegliano e cantano gli uccelli sopra le tombe.

Finito il racconto, la fanciulla propone di tornare nella sala dove sono gli altri cortigiani per godere con loro della gioia che ispira il palazzo d'amore. Prima di seguirla, il poeta volge lo sguardo al piano erboso e vede sopraggiungere il Dio d'amore con la sua amica.

L'incontro della fanciulla con il Dio d'amore ha molto in comune con quello del poeta con la stessa divinità. Entrambi lo invocano ed egli sopraggiunge in loro aiuto, entrambi desiderano la morte e svengono a causa del troppo dolore provocato dalla perdita del compagno o della compagna, entrambi seguono il Dio d'amore al *camp flori*.

Questa sequenza narrativa si configura come un'ulteriore *mise en abîme*: la storia della fanciulla rispecchia la storia del poeta; si configura inoltre come racconto esemplare, nella sua narrazione trapela il monito del Dio d'amore:

«With a hint from Chrétien's *Erec*, the lady shows how the violence and the intemperance of her knight led to his submission to Pride ("orgillous vassal")»[258]

Secondo Pelen[259] in questa parte del *Fablel* c'è molto di Chrétien de Troyes: la fanciulla sembra, infatti, essere modellata sulle "anonymous damsel" [260] – se ne trovano in *Lancelot*[261] e in *Yvain* – giovani donne, di cui non viene detto il nome né viene data una descrizione dettagliata (viene detto solamente che sono belle e ben vestite), apparizioni inserite da Chrétien nei suoi romanzi. Esse forniscono informazioni ai personaggi, talvolta li mettono alla prova. L'autore crea così un alone di mistero e di *merveilleux*. La damigella anonima del *Fablel* è un personaggio onirico e rappresenta anch'essa, così come il palazzo, un'emanazione del Dio d'amore, e mette in guardia il poeta contro i suoi stessi sentimenti, mostrandogli la fine che spetta a chi pecca di troppo orgoglio.

Ancora Pelen accosta la sequenza della visita alla tomba del cavaliere a quella del finto sepolcro di Fénice nel *Cligès*[262], anche se questo è frutto di un inganno volto a proteggere i due amanti. In fin dei conti anche il rapimento dell'amica del poeta da parte del serpente volante potrebbe essere interpretato come una falsa morte e Pelen adopera proprio il termine *resurrection*, sebbene tra virgolette, nel commento al finale del *Fablel dou Dieu d'amors*:

---

[258] PELEN 1979, p. 295

[259] PELEN 1979

[260] "The damsel may be a real person, may be a supernatural being, and may be as well a creation of Yvain's distressed mind which is now at breaking point", TOPSFIELD 1981, p. 184.

[261] *Lancelot ou Li Chevaliers de la charrete,* in LANCILLOTTO 2004,

vv. 432 e ss.:

«An la sale ont de bel ator
Une *dameisele* ancontree,
N'avoit si bele an la contree»;

vv. 608 e ss.:

«Et lors ont en un quarefor
Une *dameisele* trovee,
Si l'ont anbedui saluee»

vv. 940 e ss.:

«Tant que de bas vespre trova
Une *dameisele* venant,
Molt tres bele et molt avenant»

[262] CLIGÈS 1994, vv. 6163 e ss.

«A false death is soon revealed with the return of the God of Love, who restores the ravished lady to our dreamer. As they are about to rejoice in the "resurrection", however his vision evaporates.»[263]

È interessante notare come il Dio d'amore compaia entrambe le volte dopo lo svenimento dei personaggi: non arriva in tempo per risolvere la situazione e, se il poeta lo invoca dopo il rapimento, la fanciulla chiede il suo aiuto già durante il duello dei due cavalieri. Come mai il Dio d'amore salva l'amica del poeta e non il cavaliere? Nel testo si trova la risposta alla prima parte della domanda:

> […] jou eüsse grant tort,
> Se ne t'aidasse qant tu crois en mon sort.
> Tu m'as servi, et fais les miens commans,
> Anchois assés que t'eüsses VII ans.
>
> (vv. 555-558)

Purtroppo non è spiegata questa insolita scelta dei "sette anni", però è evidente che il poeta sin dall'infanzia è stato servo d'amore e per questo motivo viene ricompensato dalla divinità. La damigella, invece, pare entrare nelle grazie del Dio solamente dopo che il suo compagno è morto in sua difesa:

> Se vos amis est mort par hardement,
> En ma compaigne emprendrés I de C.
>
> (vv. 519-520)

Forse l'autore del *Fablel* recupera in questo modo la tradizione secondo cui Amore distribuisce piaceri e dispiaceri in maniera del tutto arbitraria (cfr. INTRODUZIONE, par. 3.2)?

[263] PELEN 1979, p. 294

7. L'ESPERIENZA ONIRICA NEL *FABLEL DOU DIEU D'AMORS*

È stato detto più volte che il *Fablel dou Dieu d'amors* è il racconto di un sogno e, tra i testi citati finora, risulta essere l'unico in lingua francese (in provenzale c'è *En Guillem de Saint Deslier, vostra semblanza*) che presenta questo espediente narrativo. In effetti, sebbene nessuno dei suoi commentatori lo abbia definito così, il *Fablel dou Dieu d'amors* è un poema onirico.

> «Le premier constat qui s'impose, c'est que la représentation du rêve médiéval ne se signale pas par une problématisation de la narration. […] La matière onirique n'offre apparemment aucune résistance à la saisie narrative; le rêve se laisse représenter et communiquer sans difficultés particulière»[264].

Ma il fatto che il sogno si presti senza perdite alla restituzione narrativa non significa che la sua manifestazione sia perfettamente comprensibile: è, infatti, sul piano del significato che esiste un problema.

> Conter vos voel la moie avision.
> Ne sai a dire se chou est voirs u non.
>
> (vv. 7-8)

L'autore già dai primi versi fa intendere che non si tratta di un sogno rivelatore perché egli stesso non sa se ciò che ha visto è vero o no. Il termine *avision* ha un'accezione vagamente ambigua e viene usato solamente una volta nel testo[265]; *songe* compare sei volte (vv. 12, 147, 359, 467, *explicit*) e altre due volte il verbo *songer* (*songai* v. 12, 147)[266].

---

[264] Jean-Daniel Gollut, *Songe de la littérature épique et romanesque*, in CORBELLARI E TILLIETTE 2007, p. 38

[265] Macrobio inserisce la *visio* tra i tipi di sogni che dicono il vero.

[266] AVISION, visione, sogno (<VISIO; a.fr. *avision*, "perception d'une réalité surnaturelle", cfr. FEW, XIV, 526; GD I, 532: *avision*, visione, sogno; GDC VIII, 258: *avision*, "vision, ce qu'on voit pendant le sommeil")

Nel *Fablel* non accade, come invece succede spesso nell'epica medievale, che "la signification du songe est en principe livrée par le texte"[267]; né il poeta né altri personaggi interpretano i sogni. Questo non avviene perché racconto e sogno coincidono, la narrazione inizia quando il poeta si addormenta, e il narratore consegna al lettore, o all'ascoltatore, un contenuto ambiguo, che non trova la sua comprensione all'interno del testo stesso:

> «L'introduction du songe dans l'espace textuel va de pair avec une gestion neuve de la parole, de la voix. Voire, elle conduit à un processus de multiples différenciations du moi, permet une distanciation du narrateur par rapport à son moi»[268].

Ma questa "distanza" non rende in alcun modo il narratore in grado di spiegare il significato del sogno. Nel *Fablel,* attraverso il racconto onirico, si spezza la "stabilité du dire qu'opère l'infraction par rapport à la toutepuissance de la voix sentencieuse dans les prologues de roman"[269]. D'altra parte, se è vero che il *Fablel dou Dieu d'amors* non è la narrazione di una rivelazione e non veicola nessun messaggio divino, non si può dire che sia privo di senso.

L'artificio narrativo del sogno riesce ad armonizzare i due racconti autonomi che in questo modo risultano scaturire entrambi dallo stato d'animo del poeta, che si addormenta meditando pensieri d'amore:

> Par un matin me gisoie en mon lit,
> D'amors pensoie n'avoie autre delit.
>
> (vv. 9-10)

SONGE, sonno, sogno (<SOMNIUM, cfr. FEW XII, 90; GD VII, 474: *songe*, sonno; GDC X, 688: *songe*, "opérations irrationelles des facultés intellectuelles en partie évéillées chez une personne qui dort"; DÉCT: *songe*, sogno, illusione)

[267] Jean-Daniel Gollut, *Songe de la littérature épique et romanesque*, in CORBELLAR E TILLETTE 2007, p. 46

[268] Virginie Minet-Mahy, *De la mort de l'auteur à la naissance du lecteur*, in CORBELLARI E TILLIETTE 2007, p. 196

[269] Virginie Minet-Mahy, *De la mort …*, in CORBELLARI E TILLIETTE 2007, p. 196

La teoria medievale del sogno si muove tra due poli opposti: da una parte si riteneva che l'esperienza onirica fosse strettamente connessa alla sfera del divino e che i sogni fossero una finestra sulla realtà trascendente e spirituale e presagissero il futuro, dall'altra si pensava che il sogno fosse un fenomeno causato dall'interno, un turbamento fisiologico o psicologico. Ovviamente il sogno ispirato da Dio è portatore di verità, mentre l'altro è fallace e illusorio.

Kruger (1996), ripercorrendo la storia della teoria del sogno a partire dalla Bibbia e da Platone, individua la tendenza di molti autori a concentrarsi, piuttosto che su uno dei due poli opposti, su una posizione intermedia, in cui si annida la minaccia della fallacità del sogno rivelatorio o s'insinua il sospetto della rivelazione nel sogno somatico.

Se esistono esempi letterari di sogni puramente divini – basti pensare ai padri della Chiesa o al *Somnium Scipionis* di Cicerone – dall'intento didattico, all'estremo opposto si collocano racconti di esperienze oniriche che si rivolgono all'interno e più che istruire, indagano la psiche del sognatore[270]; Kruger fa risalire questa tradizione a Ovidio, *Amores* III.5[271]: "Nox erat, et somnus lassos submisit ocellos;/ terruerunt animum talia visa meum"[272]. Infine, in determinate visioni oniriche, il rapporto tra gli aspetti più mondani e quelli spirituali sembra trovare un equilibrio, tali sono le visioni intermedie:

> «La visione intermedia appartiene al genere visione onirica per tutto il corso del Medioevo, ma diventa particolarmente importante nella letteratura tardo-medievale. Un'opera influente come il *Roman de la rose* impiega la forma del sogno per compiere un percorso costantemente intermedio tra un coinvolgimento totale nell'amore terreno e un distacco dalla passione fisica. Le opere oniriche di Chaucer […] sono visioni

[270] Yasmina Foehr-Janssens analizza alcuni sogni raccontati in *fabliaux*: "Seul les genres littéraires qui tirent de bourdes, de bagatelles ou de vétilles l'essentiel de leurs effets poétiques, peuvent se montrer suffisamment inconséquents pour s'attarder sur le récit d'un rêve indigne", in CORBELLARI E TILLIETTE 2007, p. 112. Nel saggio *Songes creux et insomnies dans les récits des rêves médiévaux*, individua racconti di sogni scaturiti da desideri sessuali, dall'ubriachezza, dalla "réplétion".

[271] KRUGER 1996, p. 208: "Il contrasto tra il poema erotico ovidiano e il *Somnium Scipionis* di Cicerone sintetizza quella spaccatura che percorre tutta la storia della visione onirica".

[272] "Era notte, e il sonno aveva avuto ragione dei miei occhi stanchi; ed ecco che questi sogni riempirono di paura il mio cuore".

intermedie, che evocano la possibilità di una rivelazione pur mettendo cautamente in discussione la loro stessa attendibilità.»[273]

La laicizzazione e la riscoperta di Ovidio del XII secolo[274] intervengono anche nella produzione letteraria di visioni oniriche: i sogni raccontati sono sempre meno premonitori e diventano invece vero e proprio luogo della narrazione. In questa narrazione si crea un legame inscindibile e imprescindibile tra il sogno e la personalità del sognatore:

«La narrazione del sogno diviene dunque racconto di un racconto, narrazione di ciò che la fantasia, libera dal peso dei sensi, ha già narrato al dormiente.»[275]

Anche i sogni del poeta nel *Fablel* si sviluppano attraverso una tensione tra terreno e divino, ma al posto del Dio cristiano è il Dio d'Amore il re della realtà cui ha accesso il poeta attraverso l'esperienza onirica. Se il sogno nasce dallo stato d'animo dell'autore e indaga i suoi sentimenti e il suo rapporto con l'amore, gli trasmette anche delle verità e lo accompagna lungo un percorso di conoscenza, tant'è che egli deciderà di raccontare ciò che ha sognato davanti a un pubblico che "di amore vuol far uso con intelligenza":

Qui d'amors velt selonc son sens user,
Au commenchier se doit si bien garder

(vv. 1-2)

Chi coglierà con ironia l'incertezza sulla provenienza e dunque sulla veridicità del sogno è, un secolo dopo, Geoffrey Chaucer che in *The House of Fame* scrive:

For hyt is wonder, be the roode,
To my wyt, what causeth swevenes
Eyther on morwes or on evenes,

[273] KRUGER 1996, p. 216
[274] Cfr. INTRODUZIONE, par. 1.1
[275] D'AGATA D'OTTAVI 1992, p. 137

And why th'effect folweth of somme,
And of somme hit shal never come;
Why that is an avision
And why this a revelacion,
Why this a drem, why that a sweven,
And noght to every man lyche even;

(vv. 2-10)

[Ma m'intriga, per la croce,/ saper donde viene il sogno/ sia di sera che al mattino,/ che poi spesso anche si avvera/ o non capita un bel niente;/ io mi chiedo s'è visione,/ o se è rivelazione,/ vero sogno, o dormiveglia,/ non per tutti è uguale cosa;]

Il *Fablel dou Dieu d'amors* termina con il risveglio definitivo del poeta, il quale si rende immediatamente conto che ciò che ha visto in sogno non è vero, "que songes me menti" (v. 567), e che la gioia provata al ritrovare la sua amica e a saperla salva, è stata solamente un'illusione. Il finale è dunque amaro e contrasta in parte con l'ambiguità iniziale del narratore, che aveva affermato di non sapere se il sogno fosse vero oppure no. Ciò che rimane è il monito conclusivo del poeta: "Coi que ce soit", sia quel che sia, veritiero o fallace, "a bien soit averti"[276], sia rivolto al bene, sia utile ad agire in maniera corretta.

[276] È interessante notare il significato ambiguo del verbo *avertir*, che significa "rivolgersi verso", in senso proprio e figurato, ma anche "realizzarsi", riferito a un sogno.

AVERTIR, rivolgere/rivolgersi verso, avvertire (<ADVERTERE, cfr. FEW XXIV, 199; GD I, 522, GDC VIII, 255: *avertir;* T.-L.: *avertir*^{2})

AVERTIR (sin. *averir*), region. (Nord) realizzarsi (<VERITAS, cfr. FEW XIV, 288; T.-L.: *avertir*^{1})

ALTRI TESTI CORRELATI

1. IL *DE AMORE* DI ANDREA CAPPELLANO

Oltre alle opere di Ovidio, uno dei testi a cui tutti i componimenti visti fino a ora si ispirano e si rifanno è sicuramente il trattato di Andrea Cappellano sull'amore. Il *De Amore,* scritto nella seconda metà del XII secolo, si presenta al lettore come una vera e propria *summa* erotica.

> «Il progetto di Andrea, dunque, è semplice e ambizioso insieme: raccolte, sotto la suggestione di Ovidio, tutte le opinioni sull'amore e sull'uomo innamorato che gli erano note, organizzare tutte queste informazioni in una trattazione sistematica che saldasse tutti gli elementi cavallereschi e cortesi, latini e arabi alla mentalità didattica tipica della cultura medievale»[277]

In uno dei dialoghi immaginari che compongono il trattato, *Loquitor nobilis nobili*, il nobile nel tentativo di convincere la dama a concedersi a lui le parla del "palagio dell'amore"[278], dove abita Amore e grandi compagnie di donne; le racconta poi del suo incontro con il corteo del Dio d'Amore. La compagnia è composta da tre schiere di donne. Le prime cavalcano un bel palafreno e indossano vesti preziose, sono accompagnate da due cavalieri, uno da un lato della compagnia e l'altro dalla parte opposta. Sono seguite da un gruppo di uomini che le proteggono dalla "calca" che hanno dietro. Le seconde sono attorniate da un gran numero di cavalieri e servitori, così numerosi che diventano un impedimento invece che un servigio, "e così l'abbondanza del servire tornava loro in povertà e in dolore". Il terzo gruppo è composto da "una vile e despettevole compagnia di femmine", le quali, sebbene molto belle, sono vestite di stracci sudici e cavalacano dei ronzini magri, sporchi e zoppi. Nessun cavaliere è al loro servizio, e la polvere sollevata dalle schiere precedenti le acceca e riempie loro la bocca.

Il nobile si avvicina a una donna, che cammina con l'ultima schiera e chiede che cosa sta vedendo:

---

[277] CAPPELLANO 1980, p. XVIII-XIX

[278] CAPPELLANO 1980. Le traduzioni italiane del *De Amore* provengono dal volgarizzamento contenuto nel codice Barberiniano-Latino 4086 della Biblioteca Vaticana.

«Hic, quem vides, est exercitus mortuorum […] Miles, quem vides cuncto populo aureo diademate coronatum praecedere, deus est amoris, qui singulis septimanis una die praesenti cernitur adiunctus militiae et cuique, prout bene vel male gessit in vita, mirabiliter pro cuiusque retribuit meritis.

Mulieres igitur, quae tam ornatae et honorificae primo loco post ipsum sequuntur, sunt illae beatissimae feminae quae, dum viverent, sapienter se amoris noverunt praebere militibus, et amare volentibus cunctum praestare favorem, et sub commento amoris subdole amorem petentibus digna praenoverunt responsa tribuere, pro quo nunc plenariam consequuntur mercedem et infinitis muneribus honorantur.

Quae vero secundo loco sequuntur et tantorum affliguntur obsequiis, sunt mulieres istae immundae quae dum viverent non sunt veritae cunctorum se voluptati exponere, sed petentium omnium fuerunt annuentes libidini, et nulli petenti suac ianuae negaverunt ingressum. Et ideo talia in hac curia meruerunt praemia capere, ut pro immoderata sui largitione et hominum indiscreta susceptione indiscrete et sine modo innumerabilium fatigantur personarum obsequiis, et talia sibi servitia in nociva convertuntur contraria et in summam valde angustiam et contumeliam.

Quae vero ultimo loco sequuntur tam vili compositione dispositae et habitu incedentes abiecto et quibuslibet carentes auxiliis omnique poenarum genere fatigatae, ut manifeste potes oculis conspicere propriis, in quarum et ego sum inserta collegio, sunt iliae omnium mulierum miserrimae, quae dum viverent cunctis amoris intrare palatium clausere volentibus nec aliquibus bona facientibus vel ab iis benefaciendi causam et favorem petentibus voluerunt pro meritis respondere, sed omnes amoris postulantes deservire militiae abiecerunt et tanquam sibi odiosos repulerunt, eum non recolentes omnino qui deus amoris dicitur, cui militare quaerebant qui postulabant amari; et ideo nunc merito haec patimur et ab amoris digna rege factis suscepimus praemia, per quem universus regitur mundus, et sine ipso nihil boni aliquis operatur in orbe»[279].

[Questo che tu vedi è l'esercito dei morti. […] Il cavaliere che va a tutti dinanzi con la corona d'oro in capo, è il dio d'amore, il quale un giorno alla settimana così cavalca come tu vedi e a ciascuno rende compenso del bene e del male che fece nella misera vita. E le donne che tu vedi, che vanno dopo lui così adornate e con tanto onore, son quelle beate e gloriose che durante la loro vita saggiamente diedero il loro amore ai cavalieri e che diedero aiuto e forza agli amanti e che risposero sì come conveniva a coloro che dicevano d'amare a inganno, per la qual cosa ne ricevono ora cambio e molti compensi. Ma quelle che vanno dopo loro e sono afflitte di cotanti servitori, son quelle che, in lor vita, senza timore si diedero a tutti ugualmente. E per ciò cotal cambio hanno in questa corte, che per la troppa larghezza di sé e perché non fecer forza chi fosse sanza misura, ricevono servigio delle persone senza numero e cotal servigio sì nuoce loro e torna a gran povertà. Ma quelle che vanno di dietro così sconciamente disposte e malvestite e che non hanno nessuno che le aiuti e che hanno tutta pena, così come puoi vedere, tra le quali io sono, son quelle più misere di tutte, che in lor vita a tutti chiusero la porta dell'amore e non diedero via di ben fare ad alcuno per loro e non resero cambio a coloro che lo fecero, ma tutti ugualmente li cacciavan via, non ricordandosi di loro, anzi li avevano in odio, i quali volevano essere dei cavalieri del dio d'amore, grazie al quale si regge tutto il mondo e

[279] CAPPELLANO 1980, pp. 85-89

senza il quale nessuna cosa buona può accadere].

Continuando a parlare il nobile e la donna si ritrovano in un luogo "molto dilettevole", dove vedono prati molto curati: il giardino è diviso in tre parti concentriche e nella sezione centrale vi è un albero altissimo, dalla cui chioma esce dell'acqua, molto dolce e così trasparente che vi si vedono nuotare pesci d'ogni tipo; là, al lato della Fontana, vi sono due troni, uno libero e l'altro occupato dalla regina d'amore, che indossa una bellissima corona e vesti preziose.

Più avanti nel testo, il nobil uomo incontrerà il Dio d'amore che gli comunicherà i 13 comandamenti.

Cappellano parla, dunque, del Dio d'amore, della sua corte, della sua dimora, descrive un *locus amoenus* in cui la divinità è sovrana indiscussa e dove vigono le sue leggi. La fanciulla del *Fablel dou Dieu d'amors* viene accolta nella compagnia del Dio d'amore perché ha seguito i suoi dettami: ha acconsentito all'amore e ha accettato di fuggire insieme al suo amante. Anche il narratore riceve l'aiuto del dio e viene invitato nel suo palazzo poiché egli segue i comandamenti d'amore da quando aveva sette anni (vv. 557-558). Vero è che i due personaggi apparentemente non muoiono, ma entrambi perdono i sensi per il troppo dolore e il Dio d'amore, in tutte e due le occasioni, si manifesta solo dopo il loro risveglio.

2. *DE VENUS LA DÉESSE D'AMOR*

De Venus la déesse d'amor è un componimento di 315 quartine monorime di 10, 12, 14 o 16 sillabe per un totale di 1260 versi. Questa varietà metrica lascia presuppore – come andremo a verificare a breve – che in *De Venus* siano confluiti materiali di origine differente.

Esiste un solo esemplare del poema, contenuto in BnF, Arsenal, 3516, f.315rb-319rc, lo stesso che contiene il *Lai du Trot* e il bestiario di Pierre de Beauvais (versione lunga). Si è occupato dell'edizione W. Foerster: *De Venus la deesse d'amor*, altfranzösisches Minnegedicht aus dem XIII. Jahrhundert nach der Handschrift B. L. F. 283 der Arsenalbibliothek in Paris zum ersten Male herausgebgeen, Bonn, Max Cohen und Sohn (Fr. Cohen), 1880. Oulmont ne riporta una parafrasi in coda alla sua opera *Les Débats du clerc et du chevalier* (1911).

De Venus è in terza persona e racconta le vicende dell'Amante, dal momento in cui si sveglia in una mattina di maggio e s'incammina verso un prato, pieno di fiori e piante, dove si sdraia sotto un pino ad ascoltare il canto degli uccelli che, richiamati a raccolta dall'usignolo, discutono di chi sia un vero amante (12-25). Dopo che i volatili hanno terminato la tenzone e sono volati verso i loro nidi (26-30), lo sfortunato amante accusa in 83 strofe la sua amata Flori di avere il cuore duro. L'Amante dice di chiamarsi Morant, perché è morto per amore della sua amica, Tristouse, così chiamata perché ha provocato tanta tristezza nel suo amante (38-119)[280]. In questa triste situazione arriva al galoppo la dea dell'amore in compagnia di quattro fanciulle, ciascuna a cavallo di un mulo di grande valore (120). Le damigelle cantano per amore la prima strofa di "El moi de mai, que la rose est florie" (123), ma l'amante non può ascoltare perché ancora soffre molto. Tornano in scena gli uccelli che cantano (126-128). Il regolo e l'usignolo scendono dal pino sul quale stavano cantando e aiutano le fanciulle a smontare dai muli (130). L'Amante scambia la dea per Tristouse e la dea dell'amore si presenta e dialoga con l'amante per 65 strofe sull'amore, sulle sofferenze dell'amore, sui pregi dell'amante e così via (140-205). Alla fine lei lo conduce nella corte della dea d'amore e gli promette che entro tre giorni riavrà la sua amica (207). Ella si accinge a montare sul

[280] Le strofe 31-37 sono quasi del tutto illeggibili, cfr. FOERSTER 1880

suo destriero, che viene descritto con dovizia di particolari (209-217). Arrivano al portone del palazzo e la dea lo invita a entrare, ma l'Amante incontra il portiere che in un primo momento non lo lascia passare (222-229). Quando vede le damigelle sotto un albero fiorito, dà loro il benvenuto e le lascia passare insieme all'amante. Tutti i cortigiani salutano e rendono omaggio alla dea dell'amore che domanda dove si trovi il dio d'amore. Quando infine s'incontrano, le due divinità si abbracciano e cominciano a parlare di cortesia e d'amore (236). Descrizione del palazzo (237-242). La dea dell'amore chiede a una sua ancella di accompagnare l'amante a visitare la sua dimora. Ella lo porta prima nella camera da letto, dove vedono due faretre appese alle pareti che contengono i dardi d'amore, alcuni di piombo e altri d'oro (247-250). Quando escono dalla stanza, l'amante vede la tomba di un damigello sotto un albero e chiede all'ancella di raccontargli la sua storia. Ella gli narra della sua storia d'amore finita in tragedia e del suo incontro con il Dio d'amore (251-273). I due, mano nella mano, tornano nella sala comune, proprio mentre la salma di un amante leale e cortese riceve gli onori del Dio d'amore (280). La salma viene imbalsamata, il cuore viene posto in uno scrigno (283). Infine il corpo viene posto in un sarcofago, fatto di corallo e più lucente che il sole in estate (288). Finita la cerimonia, la dea dell'amore porta l'amante davanti al dio e lo presenta (291). Un principe suona un flauto d'oro e quando ha smesso di suonare, la dea dell'amore ad alta voce comincia a parlare in favore dei suoi protetti, e cita alcuni amanti sfortunati della letteratura: Paride ed Elena, Tristano e Isotta... il dio d'amore promette che donerà il suo sigillo per amicizia, e la dea promette di donare a sua volta il suo. L'usignolo detta una lettera d'amore, sopra la quale il Dio d'amore appone il suo sigillo (303- 305). Nella lettera viene intimato alla donna dal cuore duro di corrispondere i sentimenti dell'amante, o altrimenti si abbatterà su di lei la pesante vendetta del Dio d'amore (306). La divinità la legge ad alta voce davanti alla sua corte e dopo che è stata ascoltata e lodata da tutti vi appone il sigillo d'oro e la dea d'amore vi appone il suo, e la consegnano all'amante, che umilmente li ringrazia (308-309). L'amante monta in sella al suo destriero e si dirige verso casa. Quando trova la fanciulla le consegna la lettera, che ella legge, sospirando. La comunicazione delle divinità dell'amore ha l'effetto sperato ed ella si lascia accogliere tra le braccia dell'amante, dicendogli che lo amerà per sempre con lealtà (314). I due ragazzi si ameranno con gioia per tutta la vita. Il componimento si conclude con una preghiera a Gesù Cristo, perché egli conforti gli amanti che

soffrono per amore e confonda gli orgogliosi e coloro che non hanno sentimenti (315). L'explicit è ambiguo poiché fa riferimento alla dea d'amore e al vero amante che andò alla corte del dio d'amore per difendere la sua amica, e la parola "difendere" sembra poco appropriata al contenuto del componimento.

Già Jubinal nel 1834 ne segnalava la somiglianza con il *Fablel dou Dieu d'amors*, dal quale l'autore anonimo di *De Venus* ha ripreso alcuni passaggi riportandoli in maniera quasi identica. È interessante integrare le informazioni di Jubinal con altri due studi più recenti che hanno indagato le fonti di *De Venus la deesse d'amor*: A. Långfors, Dou vrai chiment d'amours. *Une nouvelle source de* Vénus la déesse d'Amor, in «Romania» 45 (1918) e R. Crespo, *Gautier d'Aupais fonte di* De Venus la deesse d'amor, in *Literatur: Geschichte und Verstehen. Eestschrift für Ulrich Mölk*, herausgegeben von H. Hudde und U, Heidelberg, Schöning, 1997.

Du vrai chimenti d'amours è un testo che si trova nel medesimo manoscritto del *Fablel* e nel ms. 2200 della Bibliothèque de Sainte-Genéviève (*folio* 204-207), ma il secondo manoscritto comporta delle differenze: manca di qualcune quartine e ne aggiunge altre; secondo Långfors questa redazione è opera del copista. *Du vrai chiment d'amours* tratta dell'amore sincero e leale. 23 quartine su 75 sono entrate a far parte di *De Venus*, queste corrispondono alla lamentela dell'amante infelice. Grazie a *Du vrai chiment d'amours* siamo in grado di completare alcune quartine di *De Venus* che Foerster riporta incomplete.

Il componimento *Gautier d'Aupais* è conservato nel manoscitto 837 della BnF (fol. 344^{a}-348 vo^{b}) ed è stato pubblicato per la prima volta da Francisque Michel nel 1835, Ch. V. Langlois ne ha fatta un'altra analisi nel 1903. Nel 1779, già Barzaban aveva analizzato il testo, ma la sua analisi differisce in molti punti da quelle successive, tanto che Faral[281] ipotizza che Barzaban ne conoscesse una redazione particolare. Come mette in evidenza Faral, *Gautier d'Aupais* è un componimento del tutto singolare: infatti, se per il contenuto sembra un *lai* d'amore, la forma ricorda piuttosto quella della *chanson de geste*, con dodecasillabi in rima, disposti in lasse. Il poema racconta del giovane Gautier d'Aupais che, autoesiliatosi dalla casa paterna, parte alla scoperta delle province francesi finché non incontra una fanciulla

[281] FARAL 1919

della quale s'innamora. Si fa assumere da suo padre, uomo importante, e riesce a farsi conoscere dalla fanciulla che a sua volta cade in preda dei sentimenti, ma in un primo momento non si fida di quell'uomo che serve suo padre e manda a chiedere delle informazioni sul suo conto fino alla sua casa paterna. Convintasi che Gautier ha detto la verità sulla sua provenienza, confida il suo amore alla madre che si rivolge al giovane per allontanarlo ma non può che constatare la purezza dei suoi sentimenti per la figlia. Anche il padre viene reso partecipe dell'amore nato tra i due giovani e dopo aver offerto un lavoro migliore a Gautier, gli concede anche la mano della figlia.

Differentemente da come ha fatto con il *Fablel* e *Dou vrai chiment*, l'autore questa volta non riporta da un testo all'altro quartine intere, lasciandole quasi inalterate, ma prende spunto da alcuni luoghi di *Gautier d'Aupais* per comporre il lungo dialogo tra la dea d'amore e l'Amante (str. 144-166, vedi schema). Una cosa simile succede per le quartine che descrivono il destriero della dea d'amore: già Dressler aveva notato che l'autore di *De Venus* aveva utilizzato alcuni versi di *Eneas*[282]...

Come mostra bene lo schema delle corrispondenze (vedi ALTRI TESTI..., par. 2.1), l'autore di *Venus* prende dal *Fablel* le parti più innovative. Vi troviamo, infatti, la sequenza degli uccelli con l'insolito verdetto finale, l'incipit dell'inserto lirico, la sequenza della camera del Dio d'amore e delle due faretre, e la sequenza che contiene la storia della fanciulla.

Ciò che sembra non essere stato notato è che le quartine 130 e 240 di *De Venus la deesse d'amor* ricordano molto alcuni versi del *Jugement d'amour*.

> Li roietel qui fu sor le pint s'est a li voles
> E li roseignol apres, si l'ont adestreis,
> De la mule le descendent sous le pin el prei,
> Le sont trestot asis, l'amant ont regretei.
>
> (str. 130)

[282] DRESSLER 1907, pp. 111-114;

[Il regolo che era sul pino è volato verso di loro/ e l'usignolo dopo di lui, così le hanno accompagnate,/ dal mulo scendono sul prato sotto il pino/ si sono subito sedute, l'amante hanno consolato]

Nel *Jugement d'amour* si legge:

La sont les puceles venues,
Souz la sale sont descendues
Desouz un pin en un prael.
Du pin descendet dui oisel
Qui les puceles adestrerent

(vv. 213-217)

[Là sono arrivate le fanciulle,/ davanti all'ingresso sono scese/ sotto un pino in un prato./ Dal pino scendono due uccelli,/ che indirizzano le fanciulle]

La strofa 240 di *De Venus*, che contiene una parte della descrizione del pallazzo d'amore, richiama invece in maniera evidente i versi 200-205 del *Jugement*;

De canele sont li keuron, par uerte le sacies,
Et les parois sont de flor de lis mout iustement taillies,
Et les lates de chitoal a clous de girofle atacies,
L'ewe qui enclot le palais sont lermes de pities.

(str. 240)

[I puntoni sono di cannella, credetevi davvero/ le mura sono di fiori di giglio molto ben fissati,/ e le assi di curcuma, attaccate a chiodi di garofano,/ l'acqua che circorda il palazzo è di lacrime di pietà]

Il fut couvers de blanches flors.
Roses i ot entremelees,
Les lates resont bien ouvrees
A clous de girofle atachies,
Qui de canele sont taillies,
De sicamor sont li chevron

(vv. 200-205)

[Era coperto di fiori bianchi./ Rose vi erano mescolate,/ le assi rimanevano ben aperte/ attaccate a chiodi di garofano,/ che sono fissati con la cannella/ i puntoni sono di sicamoro]

L'ultimo verso della quartina di *Venus* probabilmente si rifà invece ancora al *Fablel*, nel *Jugement*, infatti, non viene descritto il fossato che circonda il castello, viene fatta menzione solo delle mura (v. 206):

> Li fossés ert de souspirs en plaignant;
> El fons desous ou un aige courant:
> Toutes est de larmes que pleurent li amant,
> Quant se recordent doucement en baisant.
>
> (vv. 281-284)

De Venus la deesse d'amor è un testo poco considerato dalla critica e non ne esistono a oggi traduzioni in nessuna lingua moderna. Un ampio numero di quartine non hanno corrispondenze con altri testi, potrebbero dunque essere originali, o provenienti da testi non ancora individuati o perduti.

Sebbene sia per lo più un collage di altri componimenti, la storia che racconta si differenzia da quelle dei materiali che ha preso in prestito. Vi si trovano, per esempio, notizie interessanti sulle cerimonie funebri (276-288). Inoltre il personaggio della fanciulla dal cuore duro, Florie, con il suo doppio Tristouse, che cede all'amore dell'Amante dopo le minacce del Dio d'amore, richiama ancora la *Mesnie Hellequin* e ai castighi del *De Amore* di Andrea Cappellano (gran parte delle quartine dedicate alle lamentele dell'Amante nei confronti di Florie sono prese da *Dou vrai chiment d'amour*).

2.1 SCHEMA DELLE CORRISPONDENZE TRA *VENUS LA DÉESSE D'AMOR*, IL *FABLEL DOU DIEU D'AMORS* E ALTRI TESTI[283]

Di seguito si propone uno schema delle corrispondenze tra *Venus*, il *Fablel* e gli altri testi pocanzi nominati. I numeri indicano le quartine, dove è scritto "vv." sono invece i versi.

Eneas = Le Roman d'Eneas[284]
Ch. A. = Dou vrai chiment d'amours[285]
G.A. = Gautier d'Aupais[286]

Venus 1 – G.A. vv. 1-4
Venus 2 - G.A. vv. 5
Venus 3 – Fablel 3
Venus 4 – Fablel 4
[...]
Venus 6 – Fablel 5
[…]
Venus 8 – Fablel 20
Venus 9 – Fablel 21
Venus 10 – Fablel 22
Venus 11 – Fablel 23
Venus 12 – Fablel 24
Venus 13 – Fablel 25
Venus 14 – Fablel 26
[…]
Venus 16 – Fablel 27
Venus 17 – Fable 28
Venus 18 – Fablel 29
[...]
Venus 20 – Fablel 30
Venus 21 – Fablel 31
Venus 22 – Fablel 32
Venus 23 – Fablel 33

[283] *Gautier d'Aupais*, *Dou Vrai Chiment d'amours*, *Le Roman d'Eneas* e *Le Jugement d'amour*

[284] DRESSLER 1907;

[285] LÅNGFORS 1918 pp. 205-218;
[286] CRESPO 1997, pp. 287-295;

Venus 24 – Fablel 34

Venus 25 – Fablel 35

Venus 26 – Fablel 36

[...]

Venus 37 - G.A. vv. 435-6

[...]

Venus 39 - G.A. vv. 431-33

[…]

[…]

Venus 45 – Ch. A. 1

Venus 46 – Ch. A. 2

Venus 47 – Ch. A. 3

Venus 48 – Ch. A. 4

Venus 49 – Ch. A. 40

Venus 50 – Ch. A. 46

Venus 51 – Ch. A. 47

Venus 52 – Ch. A. 48

Venus 53 – Ch. A. 62

[…]

Venus 56 – Fablel 55

Venus 57 – Fablel 56

[...]

Venus 63 – Ch. A. 50

Venus 64 – Ch. A. 51

Venus 65 – Ch. A. 52

Venus 66 – Ch. A. 53

[...]

Venus 68 – Ch. A. 54

Venus 69 – Ch. A. 55

[...]

Venus 73 – Ch. A. 33

Venus 74 – Ch. A. 34

Venus 75 – Ch. A. 44

[…]

Venus 81 – Ch. A. 59

Venus 82 – Ch. A. 61

Venus 83 – Ch. A. 62

Venus 84 – Ch. A. 63

Venus 85 – Ch. A. 64

[...]

Venus 123 – Fablel 99

[…]

Venus 130 – Jugement d'amour vv. 213-217

Venus 144 - G.A. vv. 408-9; vv. 411

Venus 146 - G.A. vv. 151-53: v. 160

Venus 149 - G.A. vv. 160-62

Venus 150 - G.A. vv. 148; vv. 154-55

Venus 154 - G.A. vv. 409 e vv. 411

Venus 156 - G.A. vv. 145-46

Venus 158 - G.A. vv. 147

Venus 160 - G.A. vv. 440-444

Venus 162 - G.A. vv. 458-61

Venus 163 - G.A. vv. 420; v. 437

Venus 165 - G.A. vv. 462-63 e v. 465

Venus 166 - G.A. vv. 451; vv. 466-68

[…]

Venus 210 (vv. 3-4) – Eneas vv. 4050-51

Venus 211 – Eneas vv. 4052-55

Venus 212 – Eneas vv. 4057-60

Venus 213 (vv. 1;2;3;4) – Eneas vv. 4062-63; v. 4064; vv. 4068-68; v. 4070

Venus 214 – Eneas vv. 4071-78

Venus 215 – Eneas vv. 4079-83

Venus 216 (v. 1) – Eneas v. 4084

[…]

Venus 222 – Fablel 65

Venus 226 – Fablel 77

Venus 227 – Fablel 78

Venus 240 – Jugement d'amour vv. 200-205

Venus 246 – Fablel 105

Venus 247 – Fablel 106

Venus 248 – Fablel 107

Venus 249 – Fablel 108

Venus 250 – Fablel 109

Venus 251 – Fablel 110

Venus 252 – Fablel 111

Venus 253 – Fablel 112

Venus 254 – Fablel 113

Venus 255 – Fablel 114

Venus 256 – Fablel 115

Venus 257 – Fablel 116

Venus 258 – Fablel 117

Venus 259 – Fablel 118

Venus 260 – Fablel 119

Venus 261 – Fablel 120

Venus 262 – Fablel 121

Venus 263 – Fablel 125

Venus 264 – Fablel 126

Venus 265 – Fablel 127

Venus 266 – Fablel 128

Venus 267 – Fablel 129

Venus 268 – Fablel 130

Venus 269 – Fablel 131

Venus 270 – Fablel 132

Venus 271 – Fablel 133

Venus 272 – Fablel 134

Venus 273 – Fablel 135

[…]

3. IL *FABLEL DOU DIEU D'AMORS* E I POEMI ONIRICI DI CHAUCER

Pelen non è certo l'unico a sostenere che Chaucer abbia preso in prestito molto materiale dalla narrativa francese per i suoi poemi onirici, ma egli si sofferma a lungo sul *Fablel dou Dieu d'Amors*. Il suo obiettivo è dimostrare che le *love vision* francesi hanno come modello latino l'epitalamo tardo classico (cfr. IL FABLEL…, par. 2.2) e che l'autore del *Fablel* e Chaucer rielaborano queste forme e questi contenuti in una maniera ironica.

> «It is the intensity of the lover's vision of his amorous problems in a dream experience that differentiates the *Fableau* from the comic but mechanical debates of *Phyllis and Flora* and its French imitations such the *Jugement d'Amour.»*[287]

Anche Wimseatt annovera tra le fonti di Chaucer molti dei componimenti fin qui esaminati, compreso il *Fablel dou Dieu d'amors*, del quale fornisce l'unica traduzione in lingua inglese.

Non ci è dato sapere se il poeta inglese conoscesse direttamente il *Fablel*: infatti, sebbene egli faccia molto spesso riferimento a opere precedenti perché

> Four out of olde feldes, as men seyth,
> Cometh al this newe corn from yer to yere,
> And out of olde bokes, in good feyth,
> Cometh al this newe science that men lere[288]
>
> (vv. 22-25)

[Nei vecchi campi, come si suol dire,/ spunta il grano nuovo anno per anno,/ e dai vecchi libri, a non mentire,/ gli umani nuova scienza impareranno][289]

[287] PELEN 1978, p. 290

[288] *The Parliament of Fowls*, CHAUCER 2000, p. 194

[289] Traduzione di Vincenzo La Gioia, CHAUCER 2000, p. 195

anche se talvolta con una vena ironica[290], non nomina mai questo testo. È inevitabile però, leggendo i poemi onirici chauceriani, notare dei punti in comune con il componimento, oggetto del presente studio.

Il Libro della Duchessa inizia, come altri poemi onirici, con la presentazione dello stato psico-fisico del poeta, che in questo caso soffre d'insonnia da otto anni:

> Defaut of slep and hevynesse
> Hath sleyn my spirit of quyknesse
> That I have lost al lustyhede.
> Suche fantasies ben in my hede
> So I not what is best to doo[291]
>
> (vv. 25-29)

[Questa insonnia e la tristezza/ mi hanno tolto tutto il brio/ così ho perso anche il vigore./ Per la testa ho fantasie/ e non so che devo fare][292]

Non riuscendo ad addormentarsi, il poeta chiede un libro e vi legge la storia di Ceuce e di Alcione (vv. 62-214), finché non crolla dal sonno e si ritrova in "so ynly swete a sweven":

> Me thoghte thus: that hyt was May,
> And in the dawenynge I lay
> (Me mette thus) in my bed al naked
> And loked forth, for I was waked

[290] Così fa con il *Roman de la Rose* in *The Legend of Good Women:*

> […] Thou maist yt nat denye,
> For in pleyn text, withouten nede of glose,
> Thou hast tranlated the Romaunce of the Rose,
> That is an heresye ayeins my lawe,
> And makest wise folk fro me withdrawe
>
> (vv. 327-331)

[E tu non puoi negarlo,/ ché intero traducesti, senza glosse,/ il testo del Romanzo della Rosa,/ ch'è tutto un'eresia alla mia legge,/ e i saggi tu da me allontanasti] – traduzione di Vincenzo La Gioia, CHAUCER 2000, p. 251

[291] *The Book of the Duchess*, CHAUCER 2000, p. 20

[292] Traduzione di Vincenzo La Gioia, CHAUCER 2000, p. 21

With smale foules a gret hep
That had affrayed me out of my slep
Thorgh noyse and swetnesse of her song[293]

(vv. 291-297)

[Mi pareva fosse Maggio,/ e all'alba ero disteso,/ tutto nudo nel mio letto,/ guardo in giro, mi han svegliato/ uccellini in folto gruppo/ richiamandomi dal sonno/ con il chiasso e il dolce canto]

Anche in un altro poema l'ingresso nel mondo onirico viene mediato dalla lettura di un libro: in *The Parliament of Fowls* il narratore, che non s'intende d'amore, ma conosce solo ciò che ha trovato nelle sue letture a riguardo (vv. 7-11), legge e racconta il *Somnium Scipionis* di Cicerone.

This bok of which I make mencioun
Entitled was al ther, as I shal telle:
"Tullius of the Drem of Scipoun".
Chapitres sevene it hadde, of hevene and helle
And erthe, and soules that therinne dwelle,
Of whiche, as shortly as I can trete,
Of his sentence I wol yow seyn the greete.[294]

(vv. 29-35)

[Il volume, di cui faccio menzione,/ porta come titolo all'esterno:/ "Qui Tullio narra il sogno di Scipione"./ E in sette parti, terra, cielo e inferno/ e le anime che sono là in eterno/ descrive, e come posso e brevemente,/ ne dico il grosso che ricordo a mente]

Terminato il racconto, il protagonista si addormenta, "fulfyld of thought and busy hevynesse"[295] e in sogno vede l'Africano seduto vicino al suo letto.

Can I not seyn if that the cause were
For I hadde red of Affrican byforn
That made me to mete that he stod there[296]

[293] *The Book of the Duchess*, CHAUCER 2000, p. 34

[294] *The Parliament of Fowls*, CHAUCER 2000, p. 196

[295] *The Parliament of Fowls*, v. 89: "pieno di pensieri e malinconico"

(vv. 106-108)

[Non so dire se ho visto l'Africano/ perché quella lettura mia di prima/ mi ha provocato un sogno un po' balzano]

In queste due opere chauceriane, ciò che il poeta sogna è in continuità con il suo stato d'animo e i suoi comportamenti prima di addormentarsi, cosa che accade anche nel *Fablel dou Dieu d'amors* (cfr. IL FABLEL…, par. 2.6).

Ancora in *The Parliament of Fowls*, Scipione lo porta con sé "ryght of a park walled with grene ston"[297], alla cui entrata vi è un'incisione che indica l'ingresso in due posti differenti: "nel sito benedetto che allieta i cuori e le ferite cura, qui dove il verde Maggio eterno dura"[298] oppure in un luogo che si presenta tutto all'opposto del primo. Convinto dal suo cicerone a entrare senza aver timore, il poeta si ritrova in un giardino che ricorda in parte il *Paradisum Amoris* di *Phyllis et Flora* (str. 60; 62-64; cfr. INTRODUZIONE, par. 2.1)*:* vi sono, infatti, piante di ogni specie (frassino, quercia, olmo, agrifoglio, abete, cipresso, ulivo, pioppo, vite, palma e alloro), su ogni ramo vi sono fiori bianchi, azzurri e rossi, e gli uccelli che cantano, vi è anche un ruscello, e alcuni animali (cervi, scoiattoli);

Of instruments of strenges in acord
Herde I so pleye a ravyshyng swetnesse,
That God, that makere is of al and lord,
Ne herde nevere beter, as I gesse.
Terwith a wynd, unnethe it myghte be lesse[299]

(vv. 197-201)

[Di strumenti a corda ben temprati/ sento e mi rapisce un gran concerto,/ e Dio che tutti i suoni ha pur creati,/ più belli non ne udì, ne sono certo./ Un venticello spira, lieve incerto…]

In questo giardino, c'è anche Cupido che affila i dardi:

---

[296] *The Parliament of Fowls*, CHAUCER 2000, p. 200

[297] *The Parliament of Fowls*, v. 122

[298] *The Parliament of Fowls*, vv. 127-130, traduzione di Vincenzo La Gioia, CHAUCER 2000, p. 201

[299] *The Parliament of Fowls*, CHAUCER 2000, p. 204

And Wille, his doughter, temprede al this while
The hevedes in the welle, and with hire wile
She couchede hem, after they shulde serve
Some for to sle, and some to wounde and kerve.[300]

(vv. 214-217)

[La Voglia, ch'è sua figlia, ha temperato/ le punte dentro il pozzo e ha separato/ i dardi per uccidere la gente/ da quelli per ferirla solamente]

Anche in *The Legend of Good Women* compare il Dio d'amore, che non si limita a essere parte della descrizione del giardino d'amore, ma interagisce con il poeta. Egli sogna di risvegliarsi in un prato e vede arrivare il Dio d'amore con una regina:

Whan I was leyd and had myn eyen hed,
I fel on slep within an houre or twoo.
Me mette how I lay in the medewe thoo,
To seen this flour that I so love and drede;
And from afer com walkyng in the mede
The god of Love, and in his hand a quene[301]

(vv. 208-213)

[Una volta disteso, ad occhi chiusi,/ in un'ora o due m'addormentai./ Sognai di ritrovarmi ancor sul prato/ osservando il fior che temo e amo;/ veniva sul quel prato, da lontano,/ il dio d'amor che mano dà a regina]

Anche in questo testo come in molti di quelli fin qui analizzati, ci si sofferma sulla descrizione dell'abbigliamento della divinità:

Yclothed was this myghty god of Love
In silk, enbrouded ful of grene greves,
In-with a fret of rede rose-leves,

[300] *The Parliament of Fowls*, CHAUCER 2000, p. 206

[301] *The Legend of Good Women*, CHAUCER 2000, p. 244

The fresshest syn the world was first bygonne.
His gilte heer was corowned with a sonne
Instede of gold, for hevynesse and wyghte.
Therwith me thoghte his face shoon so bryghte
That wel unnethes myghte I him beholde;
And in his hand me thoghte I saugh him holde
Twoo firy dartes as the gledes rede[302]

(vv. 226-235)

[Di seta era vestito il dio d'amore,/ con ricamati addosso verdi rami/ e, in rossa rete, petali di rosa,/ i più freschi da quando il mondo nacque./ Corona, con un sole, il crine biondo,/ e non con oro dal pesante ingombro./ Così lucente appare la sua faccia/ che con fatica posso a lui guardare;/ mi pare di vedere che in sua mano/ abbia due dardi rossi come brace]

La descrizione continua, avvicinando molto il Dio d'amore chauceriano a quello di Guiraut de Calanson: infatti, egli si presenta bendato e ha ali d'angelo (vv. 236-238).

In *The Legend of Good Women*, il rapporto tra il Dio d'amore e il poeta è poi totalmente invertito rispetto al *Fablel*: infatti, nel testo inglese il Dio è arrabbiato per ciò che Chaucer ha scritto fino a quel momento, in particolare per la sua traduzione del *Roman de la Rose*, ed è la regina che cerca di mediare tra i due personaggi, intimando al poeta di scrivere solo "di donne che, sia vedove o fanciulle, fedeli per la vita sono state"[303], salvando il poeta da morte certa.

Eccetto la cornice onirica che si trova solamente nel *Fablel dou Dieu d'amors*, gli elementi messi in evidenza finora fanno parte di un bacino di conoscenza con il quale sicuramente Chaucer aveva familiarità.

Inoltre, in *The Parliament of Fowls* ha luogo un dibattito tra gli uccelli, divisi per categorie (rapaci, acquatici, mangia-vermi e mangia-semi), presieduto dalla dea Natura. I volatili si sono riuniti perché è il giorno di San Valentino e ognuno deve scegliere il compagno o la compagna. Sebbene nel *Fablel* non si accenni assolutamente al giorno degli innamorati e il dibattito non sia diretto da una divinità ma dall'usignolo, è l'unico testo del *Débat du clerc et chevalier* in cui, a fine

[302] *The Legend of Good Women*, CHAUCER 2000, p. 244

[303] *The Legend of Good Women*, CHAUCER 2000, p. 255; traduzione di Vincenzo La Gioia

assemblea, gli uccelli non si scontrano a duello, ma vanno a raggiungere i loro nidi e le loro compagne. Inoltre, in entrambi i componimenti non c'è un vero e proprio giudizio d'amore, perché in *The Parliament of Fowls* la dea Natura lascia scegliere l'acquilotta tra i tre pretendenti che per lei hanno parlato:

> "For sith it may not here discussed be
> Who loveth hire best, as seyed the tercelet,
> Thanne wol I don hire this favour, that she
> Shal han right hym on whom hire herte is set,
> And he hire tht is herte hath on hire knet:
> Thus juge I, Nature, for I may not lye;"[304]
>
> (vv. 624-629)

["Giacché qui non possiamo noi sapere,/ a dire di quel falco, chi più l'ama,/ io voglio fare a lei questo piacere:/ lei abbia quello che il suo cuore chiama/ e lui quel cuore che suo fa trama./ Sì giudica Natura che non mente;"]

Così come nel *Fablel* chiunque può essere cortese se ama davvero, nel testo chauceriano, sebbene dea Natura consigli all'acquilotta di scegliere il più nobile tra i tre falchi che l'hanno corteggiata – "se nel darti consiglio di sponsale, non la Natura fossi, ma Ragione" – la divinità non è in grado di dire chi ama di più tra i pretendenti, ma concede loro un anno (fino al prossimo San Valentino) per dimostrare nei fatti ciò che solo a parole hanno espresso.

In *The Book of the Duchess*, il poeta non si sveglia in un prato come nel *Fablel*, ma nella sua stanza: sui vetri vede riportata la storia di Troia e sulle pareti testo e glosse del Romanzo della Rosa. Scende dal letto ed esce quando sente il corno di una battuta di caccia; solo mentre è all'inseguimento di un animale, giunge in un prato rigoglioso, pieno di fiori e alberi, cervi e caprioli. Gli animali scappano nel bosco sentendolo arrivare e così anch'egli si addentra nella foresta: là, appoggiato a una quercia, vede un uomo in nero (vv. 321-447).

L'incontro con questo personaggio, "vero e proprio *alter ego* del narratore-protagonista"[305], ha dei tratti in comune con la passeggiata del poeta del *Fablel* con la

[304] *The Parliament of Fowls*, CHAUCER 2000, p. 228

fanciulla nel giardino del Dio d'amore. Nel paesaggio edenico in cui i poeti si trovano, fanno la conoscenza con dei personaggi che soffrono per amore e sembrano quasi fuori luogo nell situazione idilliaca fino a quel momento descritta. Entrambi, dopo un primo momento di difficolta, hanno trovato l'amore per poi perdere i loro compagni; vengono interrogati dai narratori dei poemi e si scopre che in entrambe le loro storie d'amore, un dio (Fortuna in *The Book of the Duchess* e il Dio d'amore nel *Fablel*) non ha giocato a loro favore, "falso idolo è Fortuna, che ti volge le sue spalle"[306]. Il cavaliere nero è molto più duro rispetto alla fanciulla del componimento francese e impiega oltre 40 versi in un'invettiva contro la dea che lo ha imbrogliato, la sua frustrazione e tristezza ricordano più lo sfogo del narratore del Fablel contro il Dio d'amore (vv. 225-228). Secondo Stefania D'Agata D'Ottavi, il cavaliere è "*counterpart* visiva della malinconia" del narratore, di cui ci ha parlato all'inizio del libro, "connotata dall'abito nero, dal *lai* che egli recita e dal pallore del volto" [307]; la fanciulla, invece, è *alter ego* del poeta poiché rappresenta una sorta di proiezione di se stesso che mostran cosa può succedere a essere troppo orgogliosi in amore (cfr. IL FABLEL…, par. 2.5).

Un'ultima cosa interessante da notare è la presenza all'interno dei poemi onirici di Chaucer di parti di testo che si presentano come inserzioni liriche. In *The Book of the Duchess* ai vv. 475-486, il narratore riporta "a lay, a maner song" cantato dal cavaliere in nero:

> "I have of sorwe so gret won
> That joye gete I never non,
> Now that I see my lady bryght,
> Which I have loved with al my myght,
> Is fro me ded and ys agoon.
> Allas, deth, what ayleth the,
> That thou noldest have taken me
> Whan thou toke my lady swete,

[305] D'AGATA D'OTTAVI 1992, p. 179

[306] *The Book of Duchess*, vv. 626-27; traduzione di Vincenzo La Gioia

[307] D'AGATA D'OTTAVI 1992, p. 179

That was so fair, so fresh, so fre,

So good that men may wel se

Of al goodnesse she had no mete!"[308]

(vv. 475-486)

["Così grande è il mio dolore/ che non posso avere gioia,/ mentre la splendente dama,/ che fu oggetto del mio amore,/ ora è morta e se n'è andata./ Ahimè, morte, non volesti/ quella volta prender me/ quando hai preso la mia dama,/ fresca, libera e sì bella,/ tanto buona che nessuno/ può trovare ugual bontà!"]

Anche in *The Legend of Good Women* ai vv. 249-269 si trova riportata la ballata[309] del poeta alla vista della regina d'amore. È un canto di lode, nel quale vengono nominate molte donne della letteratura classica, biblica e cortese.

> «Si tratta di poesia nelle forme più varie e più note, il *lay*, il *roundel*, la ballata, che tuttavia sono assorbiti nel testo principale che li incorpora e li riporta senza varianti metriche, ma facendo uso del metro in cui esso stesso è scritto. […] Inoltre, il testo primario è «ricordato» e mimato dalle affinità tematiche»[310].

Ciò che in fin dei conti hanno in comune i poemi onirici chauceriani con il *Fablel dou Dieu d'amors* è l'utilizzo di questa forma di narrazione che è la *mise en abîme*: queste opere sono caratterizzate da continui richiami intertestuali, in ogni racconto si apre un altro racconto che mima e amplia di significato il racconto che lo racchiude.

[308] *The Book of the Duchess*, CHAUCER 2000, p. 42

[309] Così viene definita nel testo.

[310] D'AGATA D'OTTAVI p. 235

4. *LAY D'ORPHEY*

Margherita Lecco nel suo studio sul *Lai du Trot* inserisce un'appendice antologica nella quale raccoglie alcuni estratti da testi che utilizzano il motivo della *Mesnie Hellequin.* Tra questi vi è il *Lay d'Orphey*, testo medio-inglese della prima metà del XIII secolo, ispirato alla storia di Orfeo ed Euridice delle *Metamorfosi* ovidiane[311].

Anna Laskaya ed Eve Salisbury[312] riportano l'opinione di alcuni studiosi secondo la quale sarebbe esistita una fonte antico-francese, oggi perduta: se ne trovano riferimenti in *Floire et Blancheflor* (v. 855), nel *Lai de l'Espine* (v. 181).

Orfeo ha perduto la moglie Heurodis, rapita dal re delle fate. Lascia la corte per abbandonarsi a una vita nei boschi, dove affascina gli animali con il suo canto e il suono della sua arpa, e dove assiste talvolta al passaggio del re delle fate con il suo seguito. Finché un giorno vede staccarsi dal corteo un gruppo di dame, tra le quali riconosce la moglie, che lo osserva. Orfeo decide di seguirla e giunge in una "fair cuntray", in mezzo alla quale scorge uno splendido palazzo:

> Amidde the lond a castle he sighe,
> Riche and real, and wonder heighe
>
> (vv. 355-356)

[In mezzo alla piana lui vide un castello/ superbo e maestoso quant'altri mai]

Il testo prosegue con la descrizione del castello (vv. 356-376), che viene definito "the proude court of Paradis", e all'ingresso del quale sta di guardia un portiere. Orfeo dice di essere un menestrello e di essere venuto per allietare il re delle fate con il suo canto, il portiere apre il cancello e lo lascia passare (vv. 377-386). All'interno del palazzo, Orfeo vede molte persone sdraiate sul pavimento, che sembrano morte:

> Sum stode withouten hade,
> And sum non armes nade,

[311] Sui rapporti tra il *Lay d'Orphey* e Andrea Cappellano cfr. LECCO 2004

[312] ORPHEY 1995;

And sum thurth the bodi hadde wounde,
And sum lay wode, y-bounde,
[…]
And sum astrangled as thai ete;
And sum were in water adreynt,
And sum with fire al forschreynt.

(vv. 391-398)

[Alcune erano senza testa,/ e altre non avevano le braccia,/ e altre ancora avevano ferite su tutto il corpo,/ e alcune erano diventate pazze ed erano legate,/ […]/ e alcune si erano strozzate mangiando,/ e altre erano affogate in acqua,/ altre ancora si era ustionate con il fuoco].

Tra questi, vede la moglie Heurodis che dorme sotto un albero. Si avvicina al re e alla regina, i quali sono molto colpiti dall'avventatezza dell'uomo che ha osato avvicinarsi senza essere invitato; Orfeo dice loro di essere un menestrello e di volere donar loro la sua musica.

That al that in the palays were
Com to him forto here,
And liggeth adoun to his fete –
Hem thenketh his melody so swete.
The king herkneth and sitt ful stille;
To here his gle he hath gode wille.
Gode bourde he hadde of his gle;
The riche quen also hadde he.

(vv. 439-446)

[Tutti quelli che erano nel palazzo/ si avvicinarono a lui per ascoltare,/ e si sdraiarono intorno ai suoi piedi -/ Essi pensavano che la sua musica fosse molto dolce./ Il re ascolta e siede tranquillo/ ad ascoltare il suo canto con zelo./ Ricevette un grande piacere dalla sua canzone;/ così ne ebbe anche la ricca regina].

Il re delle fate apprezza la canzone di Orfeo e gli dice che può chiedergli ciò che desidera e che lo otterrà, ma quando il menestrello domanda di poter portare via sua moglie, il re nega questa possibilità: "for thou art lene, rowe and blac, and sche is

lovesum, withouten lac;" (vv. 459-460)[313]. Orfeo, astutamente, fa notare al suo interlocutore che un re non dovrebbe mentire e dovrebbe mantenere la parola data, così egli è costretto a lasciar andare il menestrello e sua moglie.

Il *lai* continua con il ritorno di Orfeo alla sua corte e con la prova di fedeltà del suo maggiordomo (*steward*).

Questo *lai* ha più punti in comune con il *Fablel dou Dieu d'amors*: il rapimento della fanciulla, il viaggio del protagonista alla corte d'amore, la canzone (che si configura in entrambi i casi come un punto di svolta) che viene ascoltata da tutti i cortigiani, i quali smettono di fare ciò che stavano facendo in quel momento. Certo, il *Lay d'Orphey* presenta degli aspetti molto più macabri, enfatizza tratti che nel *Fablel* non sono neanche davvero accennati, ma rimangono tra le righe del racconto, e sarebbe probabilmente una forzatura cercare d'interpretare il testo in questo senso.

[313] "Per la tua arte scarna e grezza e scialba, e lei è bella e senza difetto"

LE FABLEL DOU DIEU D'AMORS

TESTO E TRADUZIONE

IL MS. 1553

Il componimento *Dou dieu d'amors* (Dou dieu d'amors, incipit in rosso//Chi define uns songe do diu d'amors, explicit), conosciuto più comunemente come *Li Fablel dou dieu d'amors*, grazie al suo primo editore Achille Jubinal, è conservato in un unico esemplare nel manoscritto 1553 (Paris, BnF), *folio* 520v col. 2 - 523v (19 versi della prima colonna), preceduto da *Li Ave Maria di Nostre Dame* e seguito da *De la vie dou monde* di Rutebeuf[314]. Inizia con una *Q* miniata, blu, arancione e rossa, raffigurante un volto di profilo, e il gambo della *Q* si allunga fino al verso 14. La lettera iniziale di ogni quartina, a partire dalla seconda, è colorata alternativamente in rosso o in blu.

Il manoscritto 1553 (ex. 7595) del fondo francese della Bibliothèque Nationale de Paris è un grosso volume pergamenaceo, rilegato in marocchino rosso, e porta sul dorso la dicitura *Chants royaux aux puits de Rouen et de Dieppe*[315]. Contiene 52 *pièces:* una miscellanea di opere antico-francesi, sia sacre che profane, per la maggior parte di genere narrativo, di diversa lunghezza e caratterizzati da una certa frammentazione tematica, talvolta esito di volgarizzamenti. Vi si trovano dei *romans,* dei *lais*, dei *dits,* un testo di tipo enciclopedico, due vite di santi e alcuni testi lirici. È in buono stato e la scrittura è curata e chiara, disposta su due colonne di 50 righe ciascuna.

Al verso del primo *folio* vi è una grande miniatura, in gran parte cancellata, che rappresenta la Madonna col bambino, e quasi tutti i componimenti iniziano con una lettera miniata in oro e vari colori che serve da cornice per un'immagine ispirata al testo stesso. I titoli (o incipit) delle opere sono in rosso.

Il secondo frontespizio recto-verso del ms. 1553 presenta un indice, probabilmente scritto in un secondo momento, e in cima al *recto* si trova una frase cancellata. L'indice riporta solamente 50 testi, invece che 52[316], e accanto all'ultimo vi è stato scritto "non terminé"; alla fine del *folio* 406r leggiamo solo il titolo del testo n°21 *Si comme Pylates engenrés en la fille I maunier*, e dal *folio* 406v il manoscritto cambia: la scrittura si fa più fitta e scompaiono i capilettere colorati alternativamente

[314] Il manoscritto 1553 è visionabile in edizione digitale sul sito *Gallica.fr*.

[315] Questo fatto non ha una spiegazione. Il ms. 1553 non contiene *chants royaux*!

[316] Non compaiono i testi 21, 22, 23 (vedi *Hypercodex*);

in blu e rosso. Dal *folio* 410v si torna alla grafia precedente (ma ancora non tornano i colori dei capilettera, questi si trovano solo un poco distanziate dal resto della parola). È possibile che questi tre testi (21-22-23) siano stati inseriti successivamente nel manoscritto (anche se questo non spiega la lacuna dell'indice, che sembrerebbe redatto dopo il 1841, data della pubblicazione dello studio di F. Michel sul *Roman de Fergus*). Giulia De Martino e Rossana Guglielmetti dell'Università di Milano nel loro studio "Il volgarizzamento oitanico della *Navigatio Brendani* nel ms. Paris, BNF, fr. 1553 e il suo modello latino" notano solamente il cambiamento ai *folio* 435-436:

> «I *ff*. 435r-436v presentano una grafia piú minuta e differente rispetto allo stile delle altre scritture, segno forse di un'interpolazione successiva.»[317]

Un ulteriore cambiamento avviene al *folio* 518r, ma non a partire dall'inizio della pagina, bensì a partire dall'inizio del testo *Li Riote del monde,* e prosegue fino all'inizio di *Li Ewangilles de Nostre Dame* (520r). Da questo momento in poi la grafia cambia ancora, sembra una mano diversa dalla precedente, le lettere sono più schiacciate, molto curate, e ricominciano le lettere colorate, ancora una volta con l'alternanza rosso-blu. In *De la vie du monde,* l'ultimo testo completo del manoscritto, la scrittura torna ancora una volta più fitta.

Scorrendo l'indice vi si trovano alcuni appunti accanto ai titoli dei testi, apposti – così sembrerebbe – dalla stessa mano che ha redatto l'indice. Il testo n° 30 (n°27 nell'indice) porta il titolo redatto a mano *Proverbes des sages,* ma l'incipit in rosso dice: "Che sont proverbe dont Tule dist", e lungo il testo sono segnalati in rosso al margine esterno della pagina i nomi dei filosofi citati. In fondo alla pagina (*verso*) del secondo frontespizio c'è una frase che dice: "Li romans des aventures de Fregus n°29 de ce volume a été publié par Monsieur Francisque Michel[318]. C'est M. Visscher[319] qui publia la traduction hollandaise et contemporaire, voir à la bibliothèque du roi.

[317] DE MARTINO e GUGLIELMETTI 2015, p. 109

[318] Francisque Michel, *Le roman des aventures de Fregus*, par Guillaume le Clerc, trouvère du treizième siècle. Publié, pour la première fois, par Francisque Michel, Édimbourg, Club d'Abbotsford, 1841;

[319] L. G. Visscher, *Ferguut*, *Ridderroman Uit* Den Fabelkring Van de Ronde Tafel, Utrecht, Robert Natan, 1838;

V.". È difficile stabilire chi sia "V." e perché abbia deciso di annotare queste informazioni a proposito del *Roman de Fergus* di Guillaume Le Clerc.

DATAZIONE DEL MS. 1553 E IPOTESI SUL COMMITTENTE E SULLA SUA RICEZIONE

Il ms. 1553 si compone di 65 *cahiers* di 8 fogli ciascuno (265x185 mm) per un totale di 524. Carl Vihelm Wahlund riporta il commento dell'amministratore generale della Bibliothèque Nationale di Parigi Léopold Delisle che datava il manoscritto *aux environs* del 1285 e ne attribuiva la stesura a più copisti, che sembrerebbero aver lavorato contemporaneamente su dei *cahiers* differenti, per poi riunirli in un secondo momento[320]. Paul Meyer in «Romania» 13 (1884)[321] ne datava la composizione tra il 1258 e il 1296 e segnalava che al *folio* 323*v* al termine del *Roman de la Violette* si legge una data: "M CC IIII^{xx} et quatre, el moys de fevirer". Yvan Lepage restringe l'intervallo temporale e sostiene che è stato composto tra il 1285 e il 1290 da più di quattro copisti (tre per le sezioni A: *fol*. 2-162^{v}; B: *fol*. 163-287^{v}; C: *fol*. 288-383^{v}; l'ultima sezione "est due à plusieurs scribes qui semblent s'être relayés d'une façon arbitraire"[322]), che scrivevano in dialetto piccardo[323]. Fa parte della collezione del Cardinale Mazarin.

Studi più recenti[324] indicano gli anni 1284-1285 come data più probabile di scrittura e composizione del manoscritto.

> «Ce dernier a été fabriqué dans un vaste *scriptorium* du Nord autour de 1284-1285, ce qu'indiquent ou suggèrent d'une façon ou d'une autre, à la fois le style de son iconographie, divers traits de *scripta*, un colophon dont l'un de ses constituants est munis et plusiéurs élements du contenu, comme l'attention vouée à la région du Cambrésis»[325].

---

[320] WAHLUND 1900, p. xxxv; trad. Anna Romani.

[321] MEYER 1884, p. 629

[322] LEPAGE 1975, p. 26

[323] LEPAGE 1975. pp. 23-46

[324] COLLET 2007, COLLET 2008

[325] COLLET 2007, p. 492-93

Olivier Collet s'interroga su quale potesse essere il destinatario di una così varia e diversificata raccolta di opere: il ms. 1553 contiente infatti storie di cronaca, storie bibliche, storie di eroi, scritti relativi alla conoscenza del mondo, testi narrativo-didattici, racconti d'ispirazione cortese, testi lirici. L'idea di Collet è che una raccolta del genere potesse "former un tout"[326] e costituire un modello indiretto di attitudine intellettuale e di comportamento per l'*élite* laica, un *vademecum* per l'uomo colto del XIII secolo:

> «Il regroupe ainsi une somme d'écrits qui, chacun à sa manière définissent, et totalisent si l'on veut, la culture d'un individu profane de condition élévée. Outre le programme apte à l'aider dans l'exercice de sa mission sociale, il contribue aussi à satisfaire la part mondaine de son existence et ses délassements»[327]

Collet ipotizza inoltre che il committente di un manoscritto così eterogeneo potrebbe essere stata una donna: sostiene questo analizzando il tipo di letteratura di cui amavano contornarsi "les deux plus anciennes femmes bibliophiles"[328], Clémence de Hongrie e Mahaut d'Artois. Gli scritti posseduti dalla prima coincidono più volte con i testi contenuti nel ms. 1553, quanto alla seconda, nella sua biblioteca sono presenti tra gli altri una *Histoire de Troyes* e *.j. romans de la violette petit.* Lo studio delle raccolte di altre due donne, Marguerite de Flandre e Marguerite d'Autriche, rivela un interesse di queste ultime per una letteratura più leggera: la prima possedeva ben due volumi di *fabliaux* e la seconda nel 1511 ha realizzato l'acquisto del ms. BnF 12603, che, oltre a dei romanzi antichi e arturiani, contiene testi di diversa natura, tra i quali 14 *fabliaux*.

A proposito della ricezione dei manoscritti nel XIII secolo, Collet conclude il suo saggio in questo modo:

> «Il faut se méfier de restreindre la réception de nos recueils à une seule variété d'usagers, d'ailleurs incertaine, et d'objectifs; au contraire: la plupart d'entre eux nous laissent percevoir des intrications plus complexes et d'autres finalités doivent être envisagées dans leur établissement. […] Cet arrière-fond devrait nous inciter à extraire le manuscrit

[326] COLLET 2007, p. 493

[327] COLLET 2007, p. 496

[328] COLLET 2007, p. 492

d'un cadre trop nettement et nécessairement individualisé pour le placer dans un horizon d'attente pluriel, sous le signe de la communauté humaine et des activités qu'elle élabore»[329]

TESTI DEL MS. 1553

Nel ms. BnF 1553 vi sono conservati i seguenti testi:

1. *Li Romans de Troies*
2. *De Engerran vesque de Cambrai ki fu*
3. *Une complainte des Jacobins et des Cordeliers*
4. *Chi commence l'ymage du monde*
5. *De Josaphat qui fu fiex, et de Balaham l'ermite ki le converti*
6. *De Pierre de la Broche*
7. *De Sainte Brandaine le moine*
8. *Li Ensaignemens des Sains liu d'Outre mer*
9. *De Marie et de Marthe*
10. *Les Anfances Nostre Dame et de Jhesu*
11. *Des songes et des esperimens des songes*
12. *De Adam et de Eve feme*
13. *De Sainte Anne, qui eut III barons*
14. *Li Romans de Gerart de Nevers et de la Violete*
15. *Li Romans de Witasse le moine*
16. *Des VII sages*
17. *Li Romans de Mahon*
18. *De Vaspasien*
19. *La vie Saint Alesin*
20. *De Sainte Agnes*
21. *Si comme Pylates engenrés en la fille I maunier*
22. *Si comme Cesaires Tyberis envoia en Jerusalem por garison avoir de sen mal*
23. *Si comme Nero, uns empereres, fist decoler Saint Piere et Saint Pol*
24. *D'un Philosophe ki fu apielé Secont*
25. *De l'ordre de chevalerie*

[329] COLLET 2007, p. 497

26. *Dou Cevalier au barisiel*
27. *Dou Regret de la crois*
28. *De Saint Jehan Paulu*
29. *De l'Unicorne*
30. *Che sont proverbe dont Tule dist*
31. *Lettre du "Prestre Jehan"...à Fedric l'empereor*
32. *Li Romans des aventures de Fregus*
33. *Li lais de l'espine*
34. *Li Flous d'amours*
35. *Li lais d'Ygnaure*
36. *De Dant Constant de Hamiel*
37. *Li lais de l'ombre et de l'aniel*
38. *Li lais de courtois*
39. *Li lais de dame Aubrée*
40. *Li Epystles des femes*
41. *Dou Capiel à VII Flours*
42. *Dou Vilain au buffet*
43. *Dou Maunier de Aleus*
44. *Dou Piestre c'om porte*
45. *Quantes manieres i sont de Vilains*
46. *Li lais dou vrai chiment d'amours*
47. *Li Riote del monde*
48. *Li Ewangilles de Nostre Dame*
49. *Li Ave Maria de Nostre Dame*
50. *Dou Dieu d'amors*
51. *De la vie dou monde*
52. *Les XV Joies Nostre Dame*[330]

Dou dieu d'amors si trova quasi alla fine del manoscritto (n°50), nella sezione che Lepage nomina D2 (*cahiers* 56-65), e che a suo avviso poteva costituire una parte autonoma. *Quinze joies Nostre Dame*, l'ultimo testo del manoscritto 1553, è mancante

[330] GULLBERG 1876;

di più dei due terzi, e questo desta in Lepage il sospetto che sia esistito un *cahier* 66, a oggi non pervenuto.

LA QUESTIONE DEI "TEXTES DE CIRCONSTANCE"

Olivier Collet è d'accordo con Lepage sul fatto che il manoscritto sia stato redatto da un'équipe di copisti e sostiene che alcuni di questi abbiano inserito negli spazi vacanti, lasciati vuoti tra un componimento e l'altro, altri testi, che nomina "textes de circonstance"[331]:

> «Quelquefois pourtant, c'est l'atelier lui-même qui s'est chargé d'atténuer ces ruptures, l'analyse codicologique, paléographique et iconographique permettant de confirmer que c'est bien au moment – approximatif, du moins – de sa confection que des espaces restés vacants à la suite d'un texte et, souvent, à la fin d'une unité matérielle, ont été remplis, et par les mêmes exécutants»[332].

Si tratta di *De Engerran vesque de Cambrai ki fu*, *La complainte des Jacobins et des Cordeliers* di Rutebeuf, *De Pierre de la Broche* e la rubrica *Che sont proverbe dont Tules dist*. Questi testi occupano le ultime colonne dei *cahiers* sui quali altri componimenti sono scritti: i primi due componimenti si trovano dopo *Le Roman de Troie,* concludono il quaderno n°21 e la grafia è la stessa del romanzo che li precede; *De Pierre de la Broche* è in una situazione analoga: posto alla fine del *cahier* 32 (irregolare, consta di 11 fogli), occupa le colonne c e d del *folio* 253 e la scrittura non si distingue da quella di *Barlaam et Josaphat.* I proverbi di Tules sono stati inseriti tra il *Dit de l'Unicorne* e la *Lettre du prêtre Jean,* "à compléter le feuillet 434^{v}"[333].

Secondo Collet, la scelta dei copisti di aggiungere una *pièce* del poeta Rutebeuf, morto intorno al 1285, anno di composizione del manoscritto, e un'altra sulla storia dell'ascensione e della successiva disgrazia di Pierre de la Broche, giustiziato nel 1278, si spiegano bene con una motivazione di "une certaine actualité, à la fois

[331] COLLET 2008. D'altra parte anche Lepage aveva segnalato questo fenomeno (cfr. LEPAGE 1975, pp. 25-26)

[332] COLLET 2008, p. 300

[333] LEPAGE 1975, p. 26

littéraire, dans le cas de Rutebeuf, et événementielle"[334]. Non hanno, al contrario, alcun collegamento tematico con le opere vicine.

L'inserimento più interessante è quello di *De Engerran vesque de Cambrai ki fu* poiché fornisce delle informazioni interessanti per quanto riguarda il luogo di composizione del manoscritto:

> «Et l'on observera que si la provenance et la datation du manuscrit BnF f. ff. 1553 peuvent être établies grâce à la convergence d'autres indices, iconographiques notamment, c'est une pièce de circostance qui nous confirme au moins une de ces deux données»[335]

Infatti, l'esistenza nel ms. 1553 di un testo (che è un *unicum*) sulla morte di Enguerrand de Créquy, vescovo di Cambrai, un ecclesiastico locale, deceduto tra la fine del 1284 e l'inizio del 1285[336], rileva, all'interno dell'atelier dove è stato redatto il manoscritto, un'attenzione particolare alla città di Cambrai. Altre due opere sono collegate a questa città: la versione di Gui de Cambrai della leggenda Barlaam et Josaphat e un altro *unicum*, dalla provenienza incerta, ma il cui contenuto ne permette l'attribuzione a uno scrittore familiare alla regione del Cambrésis, si tratta di *Dou maunier de Aleus* di Enguerran le Clerc d'Oisi.

DOU DIEU D'AMOURS: DATAZIONE, AUTORE E OSSERVAZIONI SUL TITOLO

Dou dieu d'amours – come è efffettivamente rubricato nel manoscritto – è composto da 142 quartine isometriche di dieci sillabe con monorima e cesure maschili o femminili dopo la quarta sillaba; vi sono anche alcune cesure epiche e liriche. L'autore è anonimo; Lecompte sostiene, d'accordo con Gröber, che si tratti di un giullare[337]:

---

[334] COLLET 2008, p. 301

[335] COLLET 2008, p. 309-310

[336] LEPAGE 1975, p. 24

[337] LECOMPTE 1910, p. 69; anche D. Ruhe avanza la stessa ipotesi: infatti, l'autore del Fablel si sarebbe limitato a mettere insieme in maniera inorganica elementi provenienti da tradizioni differenti e che costituivano le sole informazioni che egli aveva a proposito del dio d'amore, cfr. RUHE 1974

«The expression *Donne moi a boire* and the discussion by the bird of the *vilain* versus *chevalier* and the *clerc*, terminating in a manner favorable to the *vilain* makes this more than probable.»[338]

Lecompte s'interroga a lungo sulla datazione del *Fablel dou Dieu d'amors*. A suo avviso, l'incertezza dipende dall'ipotesi che il *Fablel* sia stato d'ispirazione per l'autore del *Roman de la rose*: in tal caso, infatti, esso dovrebbe essere datato intorno al 1225[339]. Questa data gli sembra, però, troppo lontana per differenti motivi di ordine linguistico e tematico:

«In favor of a later date would be the strophe chosen, […] and especially the type of allegory which builds the castle of the God of Love of lovers' sighs and prayers, etc.»[340]

Lecompte sostiene che il verso decasillabo con cesura maschile o femminile dopo la quarta sillaba usato in quartine monorime, ben poco usato nella poesia narrativa, sembra aver trovato il favore degli autori dopo la metà del XIII secolo. Afferma anche che la particolare forma di allegoria che descrive gli abiti e gli elementi architettonici del palazzo d'amore attraverso canzoni, baci e sospiri non è del tutto sconosciuta alla fine del XII secolo, ma si sviluppa in un periodo posteriore rispetto ai primi esempi di allegoria d'amore. Prima di lui, Jubinal aveva indicato come datazione la fine del XIII secolo:

«L'écriture du *fablel dou Dieu d'amours* est évidemment du 13^{me} siècle, et plutôt de la fin que du commencement»[341],

[338] LECOMPTE 1910, p. 69

[339] LECOMPTE 1910, p. 71. "If he [Guillaume de Lorris] wrote, as seems as probable, between 1229 (1232) and 1236, the *Fablel*, if known to him, would have to be dated 1225".

[340] LECOMPTE 1910, p. 71

[341] JUBINAL 1834, p. X

ma l'insieme genenale "des idées et du style" lo costringe a ipotizzare un periodo meno recente per la sua composizione. È alla fine del XII secolo, infatti, che si sviluppano "ces espèces d'académies poétiques désignées sous le nom de *Cours d'Amour*".

Oulmont d'altra parte scrive:

> «Le poème semble avoir été composé dans la première moitié du XIII[e] s., en avant 1250: la réduction de *seïr* à *sir* [Puis m'alai sir lés l'ombre d'un lorier, *Fablel*, v. 491] nous permet difficilement d'accepter une date antérieure.»[342]

Ciò che sembra dividere l'opinione dei critici è se dare più peso a motivazioni di tipo tematico e contenutistico, che collocherebbero il *Fablel dou Dieu d'amors* nella prima metà del XIII secolo, oppure se prediligere osservazioni di tipo linguistico, che spostano più avanti la datazione più probabile per la composizione del testo.

Nell'introduzione alla sua edizione del 1834[343], Jubinal non spiega come mai abbia deciso di dare all'opera l'etichetta di *fablel:* anche se la denominazione di Jubinal non risulta molto appropriata data la caratterizzazione del componimento in senso allegorico-didattico, essa è diventata di uso comune fino ai repertori contemporanei della letteratura antico-francese[344]. Inoltre Jubinal è l'unico degli editori che ripristina la forma francese della parola *amore* nel titolo: *Li Fablel dou dieu d'amours;* in effetti la rubrica in rosso nel manoscritto (*fol*. 520[vb]) in alto dice *amours*, ma nel testo non viene più utilizzata questa forma. Lecompte e Oulmont adopereranno *amors,* come si legge nel resto del manoscritto.

[342] OULMONT 1911, p. 74

[343] JUBINAL 1834;

[344] BOSSUAT 1951, BOSSUAT 1955;

NOTA AL TESTO E ALLA TRADUZIONE

Separazione della *scriptio* continua o erroneamente segmentata; separazione delle quartine, che sono state numerate. Punteggiatura e segni ortografici e diacritici secondo l'uso moderno. Prima lettera di ogni verso maiuscola. Numerazione delle quartine. Numerali trascritti fedelmente, preceduti e seguiti dal punto, scioglimento di *.j.* articolo indeterminativo maschile in *un*.

Non si è ritenuto opportuno omologare la grafia delle parole che nel manoscritto presentano delle variazioni (ad esempio: *piler* v. 268, *pyler* v. 350), queste sono perlopiù rispettate e riportate fedelmente. Le abbreviazioni sono state sciolte come d'uso.

Questa nuova edizione è stata fatta a partire dall'edizione di Lecompte del 1910, con un confronto continuo con il manoscritto digitalizzato 1553 dal sito della BnF e con le edizioni di Jubinal e di Oulmont. Si è inoltre tenuto conto della versione imitativa del manoscritto, consultabile sul sito del progetto *Hypercodex* dell'Università di Ginevra[345]. Le espunzioni e le integrazioni di Lecompte sono state assorbite nella nostra edizione eccetto ove è indicato diversamente.

Per la parte italiana, è stata mantenuta la divisione in quartine, ma la traduzione è in prosa; si è cercato di essere il più fedeli possibile al testo e è stato indicato ove si è fatto diversamente.

[345] http://latlntic.unige.ch/~nerima/hypercodex/hyper_pres.php

DOU DIEU D'AMORS

TESTO

1. Qui d'amors velt selonc son sens user, *folio 520v[b]*
   Au commenchier se doit si bien garder,
   Que sa raison puist si biel definer,
   N'i meche chose qui riens fache à blamer.

2. Or, entendés, franch chevalier, baron
   Dames, puceles, si oiés ma raison;
   Conter vos voel la moie avision.
   Ne sai a dire se chou est voirs u non.

3. Par un matin me gisoie en mon lit,
   D'amors pensoie, n'avoie autre delit:
   Qant el penser m'endormi un petit,
   Songai un songe dont tos li cuers me rist.

4. Je me levoie par un matin en may,
   Por la douchor des oysiaus et del glai,
   Del loussignot, del malvis et dou gai.
   Qant fui levés en un pre m'en entrai.

5. Je vos dirai com faite estoit la prée:
   L'erbe i fu grande par desous la rousée.
   Herbe ne flors n'i fust ja porparlée,
   S'ele i fust quise, qu'ele n'i fust trovée.

6. De paradis i couroit uns rouissiax,
   Parmi la prée, qui tant ert cler et biax,

---

v. 1: OULMONT 1911: *mon*
v. 3: MS: *rason*
v. 8: cesura epica
v. 18: OULMONT 1911: *rosee;* cesura epica
v. 20: cesura epica
v. 22: MS., JUBINAL 1834: *clere*

N’a tant viel home en cités n'en castiax,
S’il s’i baignast, lues ne fust jovenciax.

7. Ne dame nule tant eüst mesjué,
Mais qant nul jor n’eüst enfant porté,
Se un petit eüst asavouré,
Ne fust pucele, ains qu’ele issist del pré.

8. La graviele ert de precieuses pieres.
Molt en i ot de diverses manieres,
U escrit erent oisiel et biestes fieres;
Ne sai a dire les queles sont plus cieres.

9. Parmi le prée m'alai esbanoiant,
Les le riviere tout dalés un pendant;
Gardai amont deviers soleil luisant:
Un vergié vic; cele part vinc errant.

10. De tel maniere estoit tous li vergiés,
Ains n’i ot arbre, ne fust pins u loriés.
Cyprès, aubours, entes et oliviers.
Ce sont li arbre que nous tenons plus ciers.

11. Fuelles et flors ont tos tans li ramier,
Et sont de roses bien carchié li rosier.
Ja par yvier n'aront nul destorbier;
Nient plus que may ne criement il fevrier.

12. De toutes pars les enclot uns fossés,
Qui jusque el fons fu de marbre pavés;
Par grant engien i estoit amenés,

---

v. 24: MS., JUBINAL 1834: *jovenenciaux*
v. 25: JUBINAL 1834: *mesivé*; OULMONT 1911: “forme picarde pour *mesjoé* = tricher au jeu”
v. 28: cesura epica
v. 33: MS., JUBINAL 1834, OULMONT 1911: *esbanoient*
v. 40: MS.: *arbre*; LECOMPTE scrive *arbre(s);* cesura epica
v. 46: MS., JUBINAL 1834, OULMONT 1911: *jusques*; mantenendo la forma *jusques* il verso risulta di 11 sillabe

Uns bras de l'eve qui couroit par dalés.

13. Et li quariel dou mur et dou fossé,
De porfil erent, et d'yvoire quarré.
Ne savelon, ne chauc n'i ot, ains destempré *folio 521r[a]*
A or furent fondut, si fort joint et saudé.

14. Devant le porte ert li pons leveis,
Tous de fin or tresjetés et faitis;
Et les estaces erent toutes de marbre bis;
Che sont estaces ki dueront tous dis.

15. Ains ne fust eure se vilains i venist,
Et ce fust cose que ens entrer volsist,
Oustre son gré, qant sor le pont venist,
Levast li pons et li porte closist.

16. Tout ensi fust de soi k'il s'en ralast,
Car ne voloient que vilains i entrast;
Et ausi tost que il s'en retornast,
Ouvrist li porte, et li pons ravalast.

17. Et s'uns cortois vausist laiens aler,
En cel vergié por son cors deporter,
Trovast la porte ouverte por entrer,
Que ja li pons n'eust soing de lever.

18. Chius vregiés ert as vilains en defois,
Car c'ert celi ki d'amors estoit rois;

---

v. 48: cesura epica?

vv. 51-52 sono versi alessandrini. Lecompte propone:

Sablon ne chauc n'i ot, ains destempré
A or fondut si fort, joint et saudé

v. 55: v. alessandrino con cesura epica. Si potrebbe emendare in questo modo:

Et les estaces [erent] toutes de marbre bis

v. 56: OULMONT 1911: *dureront*

Et cascun an, u .II. fies, u trois,
Il tient justice et remue ses loys.

19. Sans contredit m'en entrai là dedens;
Ne vos sai dire com il par estoit gens.
Des oyseles i ot plus de mil cens.
Cascuns cantoit d'amors selonc son sens.

20. Laiens entrai sans nesun contredit.
Qant jou oi des oisyllons le crit,
D'autre canchon en che liu ne de dit,
N'eusse cure, che siaciés tout de fit.

21. Sous ciel n'a home, s'il les oïst canter,
Tant fust vilains ne l'esteüt amer;
Illuec m'asis por mon cors deporter.
Desous une ente ki mult fait a loër.

22. Elle est en l'an, .III. fois de tel nature:
Elle flourist, espanist et meure;
De tous mehains garist qui li honeure,
Fors de la mort vers cui riens n'asegure.

23. Qant desous l'ente, el vergié fui assis,
Et jou oi des oysillons les cris,
De joie fu si mes cuers raemplis,
Moi fu avis que fuisse en paradis.

24. Li loussignos crioit en son langage:
«Cius buerfu nés, cui sa mie acorage,
«Si est de lui com il est de le nage
«Qui par bon vent tout lau ele velt nage.»

25. Puis apiela, cantant en son latin,

v. 71: nel MS. si legge *cascuns*; LECOMPTE 1910: *cascun(s);* OULMONT 1911: *fiees*
v. 82: LECOMPTE 1910: *esteü<s>t*
v. 94: MS., JUBINAL 1834: *buet*

Tous les oysiaus ki a lui sont aclin;
Et il i vinrent, ains n'i quisent chemin,
N'i ot cheli ne li fesist enclin.

26. Qant devant lui les ot tous assanblés: *folio 521r^{b}*
«Signor, dist il, enviers moi entendés;
Moi est avis c'amors est empirés,
N'est mie teus com estre doit d'assés.»

27. Li espreviers parla premierement:
«Sire, fait il, che font vilainne gent,
Cil qui mesdient d'amors a escïent;
Se cortois fussent, nel fesissent noient.

28. Loussignos, sire, bien fust drois et mesure,
Que ja vilains d'amisté n'eüst cure;
Car se il aimme en aucune mesure,
N'est pas por li, ains est par aventure.

29. Ne se deüssent entremetre d'amer,
Se clerc ne fussent qui bien sevent parler,
A leurs amies, acointier at juër,
U chevaliers ki por li va jouster».

30. «Sire espreviers, chou a dit li malvis,
Cho que vos dites, n'est nient voirs, ce m'est vis
Que ja nus hom d'amors n'ara delis,
Se il n'est clers, u chevaliers eslis».

31. «Chou, dist li gays, bien puet estre vretés;
Que s'uns hom aimme et il est bien amés,
Preus est, et sages, comme clers escolés,
Et chevaliers d'amors est adoubés.»

v. 118: considerato che in questo caso *nient* è monosillabo (cfr. v. 44, v. 191), il verso ha una cesura epica

32. Li loussignos entendi le tenchon,
Que par estrif faisoient li baron.
Hauce se vois, et dist en sa raison:
«Ne dira nus, chi apriés se jou non.»

33. Trestout se teurent; li loussignos parla:
«Signour, dist il, cius ki bien amera,
Ja de nului s'il puet ne mesdira;[366]
Mais preus, et sages, et cortois estera.

34. Sous ciel n'a home, s'il se painne d'amer,
Cortois ne soit, ains qu'il s'en puist torner.
Por chou vos pri, cel plait laissiés ester;
Par poi de cose puet bien grans mals monter.

35. Je le vos di les grans et les petis,
Déportés vos; si requerés vos nis.
A vos femieles demenés vos delis;
Car je cuic bien ke passés est miedis».

36. A hicest mot se departirent tuit.
Cascuns oysiaus ala en son deduit,
Et jou remés trestous seus sans deduit,
Desous cele ente, u il ot fuelle et fruit.

37. Chou qu'orent dit li oysiel recordai,
Tout en dormant, c'onques ne m'esvellai.
Apriés che songe, autre songe songai:
Donne me a boire, je le vos conterai.

38. Je me seoie, trestous seus, sous cele ente;
Ki seus se siet volentiers se demente.
Tout le vrégié gardai; les une sente *folio 521v[a]*
Si vic venir une pucele gente.

v. 131: in MS. "ne" manca; Lecompte e Oulmont lo integrano nelle loro edizioni
v. 133: MS.; JUBINAL 1834: *cousciel*/*consciel*

39. Elle fu loing si nel reconnuc mie,
Et qant fui pres connuc que fu ma mie.
«Hai! Diex! di je, dame Sainte Marie,
Ne voi jou chi et ma mort et ma vie?»

40. Elle ot vestu un peliçon hermin,
Et par deseure un bliaut d'orgasin,
En son doit ot un anelet d'or fin;
Qant moi connut, si tint le cief enclin.

41. Ha icele eure fui mult joians et liés;
Ne fui pas lens, mais tost sali en piés:
«Ma douche amie, di jou, a bien vigniés»
«Sire, dist elle, et vos a bien soiés».

42. Entre mes bras l'acolai boinement,
Et ele moi, par les flans ensement.
Vers moi l'estrais; baisai le doucement,
Plus de .C. fois par le mien escïent.

43. Elle parla comme pucele honeste:
«Sire, chi n'a home, feme, ne beste;
Pour Diu vos pri le gloriex celestre
Ne faites cose ki moi vigne a moleste».

44. «Non ferai jou, ma biele douce amie,
Mais or me dites, se Diex vos beneie,
Comment venistes ichi sans compagnie?»
«Comment g'i vinc? Volés que le vos die?»

45. «Dites le moi». — «Jou i vinc par souhait».
«Mervelles oi» – «Chou est voirs entresait;

v. 159: JUBINAL 1834: *d'orsin*
v. 162: JUBINAL 1834: *tot*
v. 165: JUBINAL 1834: *la colai*
v. 176: JUBINAL 1834: *gi*

«Si com je crois ne vos vient pas a lait».
«Non, en ma foi, ains avés mult bien fait».

46. «De vos amer, sui jou tos tans entaite;
Juners, pensers et veliers me dehaite.
Li votre amors m'a a la mort atraite;
Ne puis savoir comment pais en soit faite.

47. Molt faic qui fole, ki men penser vos di;
Bien le doi faire qui vous tienc a ami.
Ja, se je puis, au penser c'or ai chi,
Autrui que vos n'averai a mari. » —

48. Adont fina la biele son complaint:
«Biele, fis jou, votre amors mi destraint;
Chius qui a mal, ne puet nient s'il ne plaint,
Dont set on bien qni de rien ne se faint.

49. A vous me plaing, biele, de ma dolor.
Pas ne me fainc, bien pert a ma color.
A vos pens jou, et le nuit et le jour.
Sovent en ai grant joie et grant tristor.

50. Et dolans sui, et plains de grant air;
Qant a vos pense, je ne vos puis veïr,
Et qant vos puis acoler et sentir,
Dont sui jou liés, ne vos en quier mentir.»

51. Qant vers li oi definé mon corage, *folio 521v^b*
Atant es vos un grant serpent volage.
.IIII. piés ot comme bieste sauvage;
Par le vregié vint demenant grant rage.

---

v. 178: MS., JUBINAL 1834: *ot*
v. 182: JUBINAL 1834: *Juvers*
v. 191: MS., JUBINAL 1834: *se*
v. 194: MS., JUBINAL 1834: *faic*
v. 201: MS., JUBINAL 1834: *ot*

52. Vint acourant: si a prise ma mie
En coste moi, et si l'en a ravie;
«Mes dous amis – a haute vois s'escrie,
«Secourés moi que n'i perde la vie».

53. Qant jou oi que secours requeroit,
Et que par moi nule aïe n'avoit,
Car g'iere a pié et et li serpens voloit,
Mult fui dolans, qant ma mors demoroit.

54. «Ahi serpent – di jou – bieste tant fiere
Por coi emportes le riens que j'ai tant ciere?»
De duel et d'ire, esroidi comme pierre;
Et devinc vers plus que n'est fuelle d'iere.

55. Ne poc mot dire; de duel caï pasmés,
Apriés grant pieche, qant je fui relevés,
Tains fui, et pales, torbles, descoulorés:
«He tiere ouvres, fis jou; si m'engloutés

56. Las moi chaitis qui n'ai ichi m'espee,
Par coi ma vie peüst estre finee
Ja de men sanc fust tote ensanglentee;
Car a cest cop fust ma mors terminee.

57. Ha! Diex d'amors! Com est fols qui te sert
Car qant ce vient en la fin, si te pert,
Se jou ma mie ne rai par mon desert,
A tous jours mais te tenrai por cuivert».

58. Ceste parole ne mist pas en oubli,
Li diex d'amors, cui jou ai tant servi;

---

v. 204: MS.: Par vregié vint demenant grant rage; LECOMPTE 1910: Par <le> vregié vint demenant grant rage ;OULMONT 1911: Par vregié vint demenant [mult] grant rage
v. 217: MS., JUBINAL 1834: moc
v. 222: MS., JUBINAL 1834: puist

Car ne seuc mot qant jou venir le vi,
Sor un cheval apresté et garni.

59. Tous ses chevaus estoit couvers de flors;
Molt en i ot de diverses coulors.
De son mantiel ert li traime d'amors,
Et li estains estoit de may vers jours.

60. La penne estoit faite dou tans noviel,
Ei li colers, d'un haut cri d'un oysiel;
Et d'acoler deseure li tasiel,
De dous baisiers la fiche et li noiel.

61. «Amis, dist il, li diex d'amors te saut
Di moi, c'as tu? Quele chose te faut?
Et por coi mainnes si grant duel en cel gaut?
Li dex que mainnes nule riens ne te vaut.

62. «Je vos ai dit porcoi j'ai tant dolors;
Mais or me dites, qui avés tant de flors,
Ques hom vos iestes?» — «Je sui li diex d'amors:
A vostre amie venoie por secors».

63. «Ja est a tart». — «Toi k'encant n'ara mal.
Ensanble od moi venras tot cele val,
Derière moi, monte sor mon cheval; *folio 522r[a]*
En camp florri, au castiel principal.»

64. Qant ses paroles, et ses dis entendi,
Le cheval torné, derrière lui sali.
Ensanble od lui m'en vinc en camp flori.
Devant le porte au perron descendi.

65. Devant le porte descendi au perron,

v. 239: JUBINAL 1834: *da coler*
v. 249: OULMONT 1911: *Toi k'en caut? N'ara mal*

Et il descend devant sor son archon:
«Amis, dist il, entendés ma raison:
Veschi me cort, me sale et me maison

66. Laiens irés, por deporter vo cors,
Et jou irai en cel vregié la fors.
Se votre amie ne secoure, cho est tors;
Secors ara, car poisans sui et fors».

67. «Je ne ai k'ester: cis jors va a déclin.
Che fait mon, sire, metés vos au chemin.»
Le cheval hurte des esperons d'or fin;
Et je remés sor le piler marbrin.

68. Ains k'ens entrasse, regardai le palais.
Ains tex ne fu, ne n'iert je cuic jamais;
Et s'un petit me faisiiés de pais,
Je vos diroie comment il estoit fais.

69. Premiers vos voel aconter de l'entrée;
Par quel maniere elle fut devisée;
Et des fossés ki l'ont avironnée,
Et puis dou mur dont ele estoit fermée.

70. De rotruënges estoit tos fais li pons,
Toutes les plankes de dis et de canchons,
De sons de harpes les estaces del fons,
Et les saliies de dous lais de bretons.

71. Li fossés ert de souspirs en plaignant;
El fons desous ot un aige courant:
Toute est de larmes que pleurent li amant,
Quant se racordent doucement en baisant.

72. Li doi estiel de le porte et li baus,

v. 273: JUBINAL 1834: *à conter*; OULMONT 1911: *a conter*

Ne cuidiés mie che fust caisnes ne fax;
Ains estoit faite des dolors et des max
Que li amant sueffrent, et des travaus.

73. Et li grans huis, li flaiaus et li siere,
De proiere ert, de douçor de sens querre,
Par coi on puist del tout l'amor conquerre;
Qui chou ne fait, ne puet amer sans guerre.

74. De cele porte ert un oysiax gardere,
Qui si nasqui qu'il n'ot pere ne mere,
Qant il est viex, en un fu se repere,
Par soi meïsme se renaist et rapere.

75. *Fenis* a non, si com la lettre dist,
Ja ne faura se li mons ne fenist.
Quant il est viex en un fu se bruist,
Par soi meïsmes se renaist et nourist.

76. Et chis oysiax ki portiers en estoit, *folio 522r^b*
Chou senefie amour en bone foit,
Qui son corage a nului ne diroit,
Par soi meïsme se racorde et fait droit.

77. Vinc a le porte, je vauc laiens entrer;
Elle estoit close, boutai por deffremer;
Elle estoist ferme, ni voc longhes ester:
Hocai l'aniel, ki fu fais de penser

78. Quant li portiers oï hocier l'aniel,
Tres bien connut que c'estoit sons d'apiel.
Vint a le porte et dist que moi fust biel:
«Volés entrer, amis, en cest castiel?»

v. 289: JUBINAL 1834: *lisière*
v. 291: JUBINAL 1834: *d'el*

79. «Entrer i voel, se vos le commendés».
«Bien le commanch, se vos adevinés,
Qui chou puet estre ki sans mere fu nés.
Se vos le dites, bien sai que vos amés».

80. T'i ruis entrer. Se jou de riens i fal,
Que ne le die a petit de travail,
Et se nel di, dites que petit vail:
«De toi meïsme en fait la devinal.

81. Bien te connois, car Fenis as a non;
Pere ne mere n'eus ains, se toi non.
De te naissanche ne ferai lonc sermon.
Oevre le porte, n'i quier nule ocoison».

82. «Certes, dist il, ocoison ni querrai.
Vos avés di chou que vos demandai.
Sages hom estes; des or vos servirai.
Entrés chaiens; u palais vos lairai.»

83. Ouvri le porte, et j'entrai la dedans.
Vinc au palais ki fu fais par grans sens.
Se l'esienche avoie de totes gens,
Ne sai a dire com il par estoit gens.

84. Mais selonc chou que il m'estoit avis,
Vos voel conter com ert fais et furnis,
Et de ques coses il estoit establis.
Li .XII. mois i furent tout assis.

85. Genviers, fevriés, mars, et avrius et mais,
Et tout li autre ke nomeroie hui mais.

---

v. 316: cesura epica
v. 317: JUBINAL 1834: *Diruis*; OULMONT 1911: *N'i ruis entrer*
v. 331: OULMONT 1911: *Se le sienche avoie de totes gens*; OULMONT scrive: "Le vers est faux, nous ne voyons comment le corriger", p. 208
v. 333: MS.: *q(e) il*; JUBINAL 1834: *qu'il*
v. 337: JUBINAL 1834: *Senviers*

Cil sostenoient par force le palais;
Sor teus pilers estoit assis et fais.

86. A destre part erent li mois d'esté,
De plusors flors vesti et conrée;
Ki les veïst se n'eüst ja amé,
Ja ne fausist qu'il n'amast de son gré.

87. Et a seniestre avoient lor devise,
Li moys d'ivier, et froidure et bisse.
N'est nule cose tant soit de caut esprise,
Froide ne soit, se vers iaus est assise.

88. De ce palais dont vos m'oés conter,
Li .XII. mois en estoient pyler.
Les pavés furent de douchement amer, *folio 522v[a]*
Et de servir li banc et de donner.

89. Li lateüre, et tout li kiviron,
D'umilité et de douce raison.
Li couvreture d'amors faite a larron.
Que nus ne set, se chius u cele non.

90. De c'estoit faite dire ne vos poroie.
Chou que je di ne cuic que nus m'en croie,
Si puet bien estre k'en songe le veoie.
Vinc en la sale, u mult avoit de joie.

91. Laiens trovai tante gentil maisnie,
De damoysiaus; cascuns avoit sa mie;
Cascuns juoit illuec de légerie;
D'esquiés, de tables estoit li hahatie.

v. 351: cesura epica?
v. 352: MS., JUBINAL 1834: *li donner*; LECOMPTE 1910: *de donner*; Lecompte attribuisce l'errore al copista
v. 357: JUBINAL 1834: *cestoit*; OULMONT 1911: *c'estait*
v. 364: JUBINAL 1834: *Des quiés;* ms., JUBINAL 1834, OULMONT 1911: *table;* cesura epica

92. Chascuns dansiaus a sa mie juoit,
D'esquiés, de tables. Ki son par sormontoit,
Autre loier n'autre argent n'en avoit,
Fors seulement un baisier emprendoit.

93. Qant vinc laiens, et je fui recheüs,
Molt fui amés de tous et chier tenus.
N'i ot celui ne me donast salus;
Trestout disent: «A bien soiés venus».

94. Por moi amor laissierent le juër,
Ensamble od moi vinrent por deporter;
De coste moi le plus prochain pyler,
Nous asesimes por deduit demener.

95. Je leur contai trestout mon errement;
Comment ma mie perdi par le serpent,
Et le secours ke me fist ensement,
Li diex d'amors, a cui grant joie apent.

96. Li respondirent: «Ja mar en duterés.
Sachiés de fi, aparmain le rarés.
Ne soiés tristes: coi que soit, nous cantés.
Chou est nos fiés; tel rente nous devés».

97. «Signor, fis jou, chi a mult biele rente;
Il est molt fels, ciels qui trop se demente.
Je canterai; canters ne m'atelente,
Car por ma mie m'est il auques a ente».

98. «Il a bien dit», fisent tout li baron

v. 366: cesura epica
v. 372: Cesura lirica
v. 381: MS.: *si*; cesura epica
v. 381: JUBINAL 1834: *Iamar*
v. 388: JUBINAL 1834: *aente*; Jubinal traduce in nota: *A ente* – Il m'est *a ente*. Je ne peux l'oublier

Dames, pucieles, tout cil de le maison,
Se teurent tuit por oïr me canchon;
Et je lor dis, oiés de quel raison:

99. «El mois de mai qant la rose est florie,
Chantent oysiel; l'ore est douce et serie,
N'i a dansiel ki tant ait bone vie
Ne li soit biel s'il a loial amie

100. Por moi le di; jou ainc une puciele,
Ains de mes iex certes ne vi plus biele.
Pas ne n'oubli, ains m'est jors noviele,
Et m'a saisi le cuer sor la mamiele.

101. Et sachiés bien que por ses grans douçors, *folio 522v[b]*
Sor toutes riens je l'amerai tos jors;
Certes, engiens m'a pris de grant dolors
Se por le sien ne me tient a amors.

102. Mais or li pri, la biele creature,
Par son otroi qu'ele de moi ait cure.
Si com je croi, s'ele est anques si dure
Encontre moi, cho est grans meffaiture.

103. La rotruënge ch'ai faite s'en ira,
Et sans losenge a ma mie dira,
Qu'ele me tienge qant en sa prison m'a;
A li me tieng, ne sai se m'amera.»

104. A hicest mot fu ma canchons finee.
Molt fu de tous et prisieet loee.
N'i ot celi tant amast a celee,
Ne li fesist souvent muër pensee.

---

v. 404: LECOMPTE 1910: *par;* HYPERCODEX: *sient*
v. 409: JUBINAL 1834: *chai*
v. 414: *prisie* è una forma piccardeggiante per *prisiee*
v. 414: MS., JUBINAL 1834: *loe*

105. Qant j'oc cho dit, illuec ne voc plus estre.
Une pucele me prist par la main diestre:
«Sire, dist ele, venés veoir nostre estre»
En une cambre entrames a seniestre.

106. Icele cambre estoit li dius d'amors;
La ert ses lis; la estoit ses retors.
La vic .II. keuvres ki pendoient a flors,
Et par deseure pendoit li ars d'amors.

107. En l'un des keuvres, qui pendoient plus aval,
Avoit saietes. Li fier sont de metal;
De plonc estoient; qu'en est navrés par mal,
Ja n'amera en cest siecle, mortal.

108. En l'autre keuvre, qui pendoit par engin,
Avoit saietes: li fier en son d'or fin.
De plonc estoient, au soir u au matin
Chius fait amors a sa manière aclin.

109. Li diex d'amors qant se va deporter,
De ces saietes cui il en velt navrer,
Contre ses dars ne se puet nus tenser:
L'un fait haïr et l'autre fait amer.

110. Hors de la cambre issimes main a main;
Dehors la sale venimes au serain.
Illuec trovames, et ne gaires lontain,
Un pre herbu, estendu en un plain.

v. 421: MS.: *diu*
v. 422: MS., JUBINAL 1834: *retous*; Jubinal annota che servirebbe *retors* per la rima e traduce *retous* con *réduit*, *retrait* (JUBINAL 1834, nota 156, p. 48)
v. 427: MS.: *qn* (titulus) *dest navres*; JUBINAL 1834: *qui d'est n'avrés*
Il v. 431 è probabilmente un errore del copista che ha riprodotto il verso della quartina precedente; cfr. *De Venus,* vv. 995-6: «Qui en ert navres al soir et al matin,/ Ce fait amors torner a sa [maniere] enclin». JUBINAL 1834: *a clin*

111. Enmi cel pre ot un arbre mult biel,
De maintes guisses i cantoient oysiel;
Au pié del arbre, par desous un tuiel,
Ot une tombe d'un gentil damoisiel.

112. Oysiaus i ot. Por l'ame del signor,
Qui la gisoit cantent de vrai amor.
Qant il ont fain cascuns baise une flor;
ja puis n'aront ne fain, ne soif le jor.

113. «Gentis pucele, fis jou, et c'or me dis,
Icis dansiaus ki chi est enfouis,
Ques hom fu il, a cel tens qu'il fu vis?» *folio 523r[a]*
«Sire, dist ele, che fu ja mes amis.

114. Gentius hom fu, et si fu fils au roi;
Por ma biauté m'ama si com jou croi.»
«Comment fu mors?» — «II fu ocis por moi.»
«Por vos? Comment ? Qui che fist, et por coi?»

115. Elle me conte en plorant simplement,
De son ami qu'ele ama bonement;
«Sire, dist elle, jou l'amai voirement.
Souventes fois me dissent mi parent:

116. "Folle meschine, lai ester ton amer:
Ne te prendra a moillier ne a per.
En cest païs vint por armes porter;
Qant li plaira, si s'en volra raler".

v. 449: MS., JUBINAL 1834: *Sentis*
v. 451: MS.: *tes;* LECOMPTE 1910: *te<n>s*
v. 453: MS., JUBINAL 1834: *Sentius*
v. 457: MS., JUBINAL 1834, OULMONT 1911: *simplement en plorant*; Lecompte propone in nota *en plorant simplement* per mantenere la rima della strofa. Probabilmente anche in questo caso, come v. 433, si tratta di un errore del copista che ha invertito le parole
v. 462 nel MS. si legge *prendrai;* LECOMPTE 1910: *prendra(i)*
v. 463: MS., JUBINAL 1834: *vinc;* MS.*: ames;* LECOMPTE 1910: *a<r>mes*

117. Tant l'amai miex que plus en fui cosee.
Il me manda coiement a celee,
S'ensanble od lui aloie en sa contree,
De moi feroit roine couronee.

118. Et jou li dis, quant jou a li parlai:
"Sire fis jou, por t'amour le ferai.
Metons un jou, que je vos nommerai;
Nous moverons le premier jor de mai".

119. Et cis lons termes nous torna a anui:
"Movons", dist il, le matin ambedui
Le matinee me meuc ensamble od lui;
En no campaingne, n'ëuns cure d'autrui.

120. Tout un vregié aliiens les un val,
Si encontrames un orgillous vassal:
"Amis, dist il, dones cha cel cheval.
Cele pucele n'en pues mener sans mal".

121. Moi laisseras, et li et le destrier,
Et se por armes nele vels desraisnier,
A men espee te quier le cief trenchier".
"Sire, fist il, trop poés manechier.

122. Vilonie est d'omme qui tant manache;
Ja por vos seul ne widerai la place.
S'il est qui fuit, il trueuve qui le cache."
L'espiel alonge, le fort escu enbrache.

123. Qant la bataille vic por moi commenchier,
Le mien ami armai d'on seul baisier.
Puis m'alai sir les l'ombre d'un lorier.
Le mien cheval laissai tout estraier.

v. 469: MS.: *ot*

124. Le diu d'amors priai molt douchement:
"Sire, dis jou, por ten commendement,
S'onkes fis cose ki te fust a talent,
Le mien ami, gardés hui de torment".

125. Ha icest mot se sont entreferu.
Plainnes les lanches se sont entrebatu.
Sus resalirent, com home de vertu.
N'i ot celi ki nul mal ait eü.

126. Des brans d'achier commenchent a ferir; *folio 523r^{b}*
Desarmé furent ains por bien escremir.
Ne pot l'uns l'autre de noient escarnir,
Que ambesdeus n'es esteüst morir.

127. Qant mon ami vic jesir ou sablon,
Navré et mort por itele ocoison,
Plus de .C. fois trestout en un rendon,
Li ai baisié li faiche et le menton.

128. "Hai! fis jou, me joie et mes depors
Par quel folie, dous amis, estes mors?
Se jou pors vos ne m'ocis chou est tors".
Plus de .C. fois me pasmai sor le cors.

129. Apriés grant pieche, quant vinc de pasmison,
Si vic venir un nobile baron:
Le diu d'amors devant sen compaignon;
A chevauchant vinrent tout le sablon.

130. Li diex d'amors parla premierement:
"Biele, fist il, que plourés si griément,
Se vos amis est mort par hardement,
En ma compaigne emprendrés un de .C."

v. 501: MS., JUBINAL 1834, OULMONT 1911: *commenche*; LECOMPTE 1910: *commenche<nt>*
v. 520: OULMONT 1911: *em prendrés*

131. “Sire, fis jou, jamais n'arai ami,
Mais ces .II. cors faites porter de chi”.
“Molt volentiers; et vos, montés aussi,
Q’ensamble od moi venrés en camp flori”.

132. Ha icest mot montai sor mon destrier,
Et les .II. cors prisent li chevalier;
En camp flori venins au herbregier,
Le nuit villames as .II. cors por waitier.

133. Le matinee les a fait entierer,
Molt richement por lire et por canter;
La gist li uns, bien a mon ester.
Et chi li autres que je tant poc amer.

134. Et encore prient cil oysiel en lor loi,
Que diex en ait merchi par son saintisme otroi;
Or, vos ai dit, dous amis, par me foi,
Comment fu mors, ki cho fist, et por coi.

135. Or en alommes lassus esbanoiant,
En cele sale u il a joie grant.
Qant je vienc chi ja n'arai joie tant,
Por mon ami n'aie le cuer dolant.»

136. Qant la pucele m'ot tout ensi conté,
Nous repairaimes main a main par le pré;
Devant la sale venimes au degré;
Ains k’en la sale fusiens laiens entré,

137. Tout le vregié gardai les une val;
Si vic venir un nobile vassal,

---

v. 527: OULMONT 1911: “forme picarde pour *venimes”*

v. 531: verso ipometro; Lecompte propone: *La gist li uns, bien [fait], a mon ester*, seguendo la lezione di *De Venus,* str. 271, FOERSTER 1880; anche Jubinal fa la stessa osservazione in nota

v. 534: verso dodecasillabo; Lecompte propone di eliminare *saintisme* perché residuo di una formula

Le diu d'amors. Devant sor sen cheval,
Tenoit ma mie; si n'avoit point de mal.

138. Molt fui joians qant je venir le vi,
Car ne cuidai nul jor vivre sans li.
Couruc encontre, et si le descendi: *folio 523v[a]*
«Sire, dis jou, la tiue grant merchi.

139. Qant ma mie as garandie de mort,
Et rendu m'as me joie et me deport.»
«Amis, dist il, jou eüsse grant tort,
Se ne t'aidasse qant tu crois en mon sort.

140. Tu m'as servi, et fais les miens commans,
Anchois assés que t'eüsses .VII. ans.»
«Bien le doi faire, car vos estes poissans;
De vos servir ne serai recreans.»

141. Qant del cheval ot mise jus ma mie,
Et je senti que de mort fut garie,
Onques encore a nul jor de ma vie,
N'oc si grant joie comme j'oc a cele fie.

142. Por le grant joie que jou oc, m'esperi.
Si m'esvillai qant j'oc assés dormi.
Molt fui dolans, que songes me menti;
Coi que ce soit, a bien soit averti.

CHI DEFINE UNS SONGES DO DIU D'AMORS

v. 552: JUBINAL 1834: *tive*; Jubianl traduce *tua*: "On trouve souvent dans le *romancero*, publié par M. Paris, *sive* pour *sua*, sienne", p. 50; OULMONT 1911: "forme picarde pour *toie*"
Lecompte omette l'*explicit*.

TRADUZIONE

1. Chi d'amore vuol fare uso con intelligenza
   All'inizio deve stare ben attento.
   Perché il suo discorso possa concludersi bene
   Non ci metta qualcosa che sia poi da biasimare.

2. Adesso ascoltate, franchi cavalieri, signori,
   Dame, fanciulle, ascoltate ciò che ho da dire;
   Vi voglio raccontare la mia visione:
   Non so dire se ciò sia vero o no.

3. Un mattino ero sdraiato nel mio letto,
   Facevo pensieri d'amore, non avevo altro diletto.
   Quando pensando mi addormentai un poco,
   Sognai un sogno per il quale tutto il cuore si rallegrò.

4. Mi alzavo in un mattino di maggio
   Per la dolcezza degli uccelli e per il cinguettio
   Dell'usignolo, del tordo e della ghiandaia;
   Quando mi fui alzato, entrai in un prato.

5. Vi dirò com'era fatto il prato:
   C'era molta erba sotto la rugiada;
   Non si sarebbero potuti nominare erba e fiori
   Che, se vi si fossero cercati, non si sarebbero trovati.

6. Lì scorreva un ruscello di paradiso,
   Attraverso il prato, che era tanto chiaro e bello
   Che non c'è uomo anziano in città come nel castello
   Che se vi si bagnasse, non sarebbe subito ringiovanito.

7. E nessuna dama per quanto si fosse comportata male,
   A meno che non avesse mai concepito un figlio,

Che se un poco ne avesse assaggiato
Non tornasse vergine, prima di uscire dal prato.

8. Il greto era fatto di pietre preziose.
Ve ne erano molte di diversi tipi,
Dove vi erano disegnati uccelli e bestie feroci;
Non so dire quali siano le più care.

9. Attraverso il prato andai divertendomi
Costeggiando il fiume accanto a un pendìo;
Guardai in alto verso il sole lucente:
Vidi un giardino, mi avviai velocemente da quella parte.

10. In tal modo era fatto tutto il giardino,
non c'era albero che non fosse pino o lauro,
cipresso, maggiociondolo, albero innestato o ulivo.
Sono gli alberi che a noi sono più cari.

11. Foglie e fiori hanno sempre i rami
E di rose sono ben carichi i roseti.
Non avranno problemi per l'inverno;
Non più di maggio temono febbraio.

12. Da tutti i lati li chiude un fossato,
che fino al fondo fu piastrellato di marmo;
con grande ingegno vi era stato portato
un braccio dell'acqua che scorreva accanto.

13. E le pietre del muro e del fossato
erano di porfido e di avorio squadrato.
Non vi era né sabbia né calce, invece che mescolate
Con l'oro furono fuse, così fortemente unite e saldate.

14. Davanti alla porta c'era il ponte levatoio,
Tutto d'oro fino fuso e ben fatto;

E i sostegni erano tutti di marmo grigio;
Questi sono sostegni che dureranno per sempre.

15. Non avvenne mai che un villano vi venisse,
E se fosse avvenuto che ci volesse entrare,
Suo malgrado, non appena fosse salito sul ponte,
Il ponte si sarebbe alzato e la porta si sarebbe chiusa.

16. E così se ne sarebbe dovuto andare via,
Perché non volevano che vi entrasse un villano;
E non appena se ne fosse tornato via,
Si sarebbe aperta la porta e il ponte si sarebbe abbassato.

17. E se un cortese fosse voluto entrare là dentro,
In quel giardino per rallegrare la sua persona,
Avrebbe trovato la porta aperta per entrare,
e mai il ponte non avrebbe avuto cura di sollevarsi.

18. Quel giardino era interdetto ai villani,
Perché era di colui che d'amore era il re;
E ogni anno, due volte o tre,
Egli amministra la giustizia e rinnova le leggi.

19. Senza opposizione entrai là dentro;
Non so dirvi quanto era piacevole.
Vi erano più di centomila uccelli;
Ciascuno cantava d'amore secondo il suo sentimento.

20. Là dentro entrai senza alcuna opposizione.
Quando sentii il canto degli uccellini
Di altra canzone, in quel luogo, o di detto
Non avrei avuto cura, ciò sappiate davvero.

v. 78: in ms. *le crit*, tradotto con "il canto" per attinenza con il verso successivo, v. 79 *d'autre chachon*…; già JUBINAL 1834 proponeva questa traduzione.

21. Sotto il cielo non esiste uomo che se li sentisse cantare,
Per quanto villano, non possa fare a meno di amare;
Là mi sedetti per ricrearmi
Sotto un albero innestato molto degno di lode.

22. Questo durante l'anno è tre volte di tal natura:
Fiorisce, sboccia e matura;
Da ogni pena guarisce chi l'onora,
Eccetto dalla morte, contro la quale niente mette al sicuro.

23. Quando sotto l'albero innestato nel giardino fui seduto,
E sentii degli uccellini il canto,
Di gioia fu il mio cuore così colmo,
Io ebbi l'impressione di essere in paradiso.

24. L'usignolo gridava nel suo linguaggio:
«Sotto una buona stella è nato colui che la sua amica incoraggia,
Così accade di lui come della nave
Che per il buon vento va dove vuole andare».

25. Poi chiamò, cantando nel suo linguaggio,
Tutti gli uccelli che a lui sono devoti;
E quelli arrivarono, senza che chiedessero la stada,
Non ce ne fu uno che non gli fece l'inchino.

26. Quando davanti a sé li ebbe tutti radunati:
«Signori – disse – ascoltatemi.
Sono dell'avviso che l'amore è peggiorato,
Non è proprio così come deve essere».

27. Lo sparviero parlò per primo:
«Signore – dice – ciò è colpa dei villani,
Quelli che parlano male dell'amore di proposito;
Se fossero cortesi, non lo farebbero affatto».

28. «Usignolo, signore, sarebbe ben giusto e conveniente
Che mai il villano di amicizia si occupasse;
Giacché se egli ama in qualche modo
Non è per sua natura, ma è per caso.

29. Non dovrebbero occuparsi d'amore
Se non chierici che ben sanno parlare
Alle loro amiche, fare compagnia e dilettarsi,
O un cavaliere che per lei combatte nei tornei».

30. «Signor sparviero – ciò ha detto il tordo –
Quello che dite non è vero per niente, per mia opinione,
Che nessun uomo non conoscerà il diletto d'amore
Se non è chierico o cavaliere eletto».

31. «Ciò – disse la ghiandaia – può ben essere la verità:
Che se un uomo ama ed è amato a sua volta,
È prode e saggio, come un chierico istruito,
Ed è addobbato cavaliere d'amore».

32. L'usignolo ascoltò la tenzone,
Che i signori facevano animatamente.
Alzò la voce e disse nel suo linguaggio:
«Nessuno parlerà tranne me».

33. Tutti tacquero; parlò l'usignolo:
«Signori – disse – colui che ben amerà,
Mai di nessuno, per quello che può, dirà male,
Ma valente, e saggio e cortese sarà.

34. Sotto il cielo non v'è uomo che se si dà pena per amore,
Non sia cortese, prima che abbia finito di amare.
Perciò vi prego, quella discussione lasciate stare:

GD VI, 567: *raison*, paroles, propos, discours; langage
v. 127: in MS. si legge *Hauce se vois*, letteralmente *Alza la voce,* pres. ind.

Da poca cosa può venir fuori un grande danno.

35. Lo dico a tutti voi, grandi e piccini,
Andate; e cercate i vostri nidi
Alle vostre uccelline manifestate i vostri desideri;
Perché io penso bene che sia passato mezzogiorno».

36. A queste parole se ne andarono tutti.
Ciascun uccello andò verso il suo piacere,
E io rimasi tutto solo senza diletto,
Sotto quell'albero innestato, dove c'erano foglie e frutti.

37. Ciò che avevano detto gli uccelli mi tornò in mente,
Ancora dormendo, perché mai mi svegliai.
Dopo questo sogno, ne feci un altro:
datemi da bere, ve lo racconterò.

38. Sedevo tutto solo sotto quell'albero innestato;
Chi sta da solo, volentieri si abbandona alla tristezza.
Tutto il giardino guardai; lungo un sentiero
Vidi venire una fanciulla gentile.

39. Ella era lontana cosicché non la riconobbi affatto,
E quando fu vicina capii che era la mia amica!
«Ah! Dio! Dissi io, Signora Santa Maria,
Non vedo io qui la mia morte e la mia vita?»

40. Ella indossava una pelliccia di ermellino,
E sopra una tunica di organza
Al dito aveva un anellino di oro fino;
Appena mi riconobbe, abbassò il capo.

Potrebbe sembrare un errore del copista porre la tunica sopra la pelliccia, ma il *peliçon* era un indumento che s'indossava tra la biancheria e i vestiti (le *bliaut* o la *cotte*) per ripararsi dal freddo. Cfr. PELIÇON, GLOSSARIO

41. In quel momento fui molto gioioso e lieto;
Non fui lento, ma subito mi alzai in piedi:
«Mia dolce amica – dissi io – benvenuta!»
«Signore – disse lei – e voi pure state bene!»

42. Tra le mie braccia la strinsi affettuosamente,
E lei me, accostandosi nello stesso modo
La tirai a me; la baciai dolcemente,
più di cento volte per quel che ricordo.

43. Ella parlò come una fanciulla onesta:
«Signore, qui non c'è uomo, donna, o animale:
Per Dio, vi prego , il glorioso celeste!
Non fatemi cosa che mi sia molesta».

44. «Io non lo farò, mia bella dolce amica,
Ma ora ditemi, che Dio vi benedica,
Come siete arrivata fin qui tutta sola?»
«Come ci sono arrivata? Volete che ve lo dica?»

45. «Ditemelo». «Io venni per un caso fortuito»
«Mi meraviglio» – «Questo è proprio vero,
Credo proprio che non vi dispiaccia»,
«No, in fede mia, anzi avete fatto molto bene»

46. «Del vostro amore, io sono completamente presa:
Digiuni, pensieri e veglie mi fanno male.
Il vostro amore mi ha portata alla morte;
Non posso sapere come è fatta la serenità.

47. Mi comporto da folle, dicendovi il mio pensiero,
Lo devo veramente fare poiché vi ritengo amico.
Mai, se posso, per quanto ne penso ora,
Altri che voi non avrò come marito».

48. Allora finì la bella il suo lamento:
«Bella – feci io – il vostro amore mi tiene prigioniero;
Chi soffre, non può fare a meno di piangere,
Così si sa bene che non finge affatto.

49. Con voi mi lamento, bella, del mio dolore.
Non fingo affatto, bene si vede dal mio colore:
A voi penso io la notte e il giorno.
Spesso ne ho grande gioia e grande tristezza.

50. E sono sofferente, e pieno di grande tristezza;
Quando penso a voi, non vi posso vedere;
E quando vi posso abbracciare e sentire,
A quel punto sono felice, non vi voglio mentire».

51. Quando ebbi rivelato a lei il mio cuore,
In quel momento ecco un grande serpente volante.
Aveva quattro piedi come le bestie selvagge;
Attraverso il giardino arrivò, dimostrando una grande furia.

52. Venne correndo: e ha afferrato la mia amica
Accanto a me, e l'ha rapita;
«Mio dolce amico! – grida a gran voce –
Venitemi in soccorso, cosicché non perda la vita!»

53. Quando sentii che chiedeva aiuto
E che da parte mia nessun aiuto avrebbe avuto,
Perché io ero a piedi e il serpente volava,
Fui molto dolente che la mia morte ritardasse.

54. «Ahi serpente! – dissi io – bestia tanto feroce!
Perché ti porti via la creatura che ho tanto cara?»
Di dolore e di rabbia m'indurii come una pietra
E divenni più verde di una foglia di edera.

55. Non riuscii a dire niente; dal dolore caddi svenuto.

Dopo molto tempo, quando mi fui ripreso,
Ero smunto e pallido, livido, scolorito.
«Ehi Terra!, feci io, Apriti! Inghiottimi!

56. Me miserabile infelice, che non ho qui la mia spada,
Con la quale poter metter fine alla mia vita!
Già del mio sangue sarebbe tutta insanguinata,
Perché con questo colpo sarebbe compiuta la mia morte.

57. Ah, Dio d'amore, com'è folle chi ti serve!
Giacché quando si arriva alla fine, ti perde.
Se io la mia amica non posso riavere dopo aver sofferto tanto
Per sempre ti considererò un miserabile».

58. A queste parole non fu indifferente
Il Dio d'amore, che io ho tanto servito;
Perché in un batter d'occhio lo vidi arrivare,
Su un cavallo ben equipaggiato e sellato.

59. Il suo cavallo era tutto coperto di fiori;
Molti ce n'erano di diversi colori.
Del suo mantello era d'amore la trama,
E l'ordito era di verdi giorni di maggio.

60. La fodera era fatta del tempo primaverile,
Il collo di un alto canto d'uccello
E di abbracci sopra i tasselli,
Di dolci baci la spilla e il fermaglio.

61. «Amico – disse egli – il Dio d'amore ti saluta!
Dimmi, che hai? Di cosa hai bisogno?
E perché manifesti un così grande dolore in quel bosco?

---

v. 238: *cri*, Jubinal scrive: *poil*, *cheveu*, *plume*, crinis, *doit s'entendre (ici, à cause de l'allégorie) dans le sens réel de* voix, chant (JUBINAL 1834, nota 103 p. 45)
cfr. TASIEL, GLOSSARIO

Il dolore che sfoghi non ti vale niente». 244

62. «Vi ho detto perché ho tanto dolore.
Ma ora ditemi, voi che avete tanti fiori,
Chi siete?» – «Io sono il Dio d'amore;
Della vostra amica venivo in soccorso». 248

63. «È tardi ormai» – «Non preoccuparti, non avrà male.
Insieme a me verrai percorrendo quella valle,
Dietro di me, monta sul mio cavallo,
Al campo fiorito, al castello principale». 252

64. Quando le sue parole e i suoi detti ebbi inteso
Feci il giro del cavallo, dietro di lui salii.
Insieme a lui giunsi al campo fiorito,
Davanti alla porta allo scalone scesi. 256

65. Davanti alla porta scesi alla grande scala.
Ed egli scese davanti scivolando dalla sella.
«Amico – disse – ascoltate il mio discorso:
Ecco la mia corte, la mia sala e la mia casa! 260

66. Là dentro andrete per ricrearvi,
E io andrò in quel giardino là fuori.
Se la vostra amica non soccorro, questo è un torto;
Soccorso avrà, perché sono potente e forte. 264

67. Non ho ragione di restare qui; questo giorno sta finendo».
«Così è, signore, mettetevi in cammino».
Il cavallo urta con gli speroni di oro fino;
E io rimasi sul pilastro di marmo. 268

68. Prima di entrare, guardai il palazzo,
Così non ce ne sono stati, né ci saranno mai, (io) penso;
E se voi faceste un poco di silenzio,

Vi dirò com'era fatto.

69. Prima vi voglio raccontare dell'ingresso,
In che maniera era fatto,
E dei fossati che lo circondano,
E poi del muro con il quale era chiuso.

70. Di *rotrüenges* era fatto tutto il ponte,
Tutte le tavole di detti e di canzoni,
Di suoni di arpe i sostegni del fondo
E le uscite di dolci *lais* bretoni.

71. Il fossato era fatto di sospiri lamentosi;
E sotto, sul fondo, c'era un'acqua corrente:
Tutta delle lacrime che versano gli innamorati
Quando si riconciliano baciandosi dolcemente.

72. I due stipiti della porta e l'architrave,
Non pensate che fossero di quercia o di faggio,
Invece erano costruiti con i dolori, le pene
E le sofferenze che gli amanti patiscono.

73. E la grande porta, le spranghe e la serratura
Di preghiera erano fatte, del ricercare dolcemente il modo
Per conquistare completamente l'amore.
Chi non lo fa, non può amare senza conflitto.

74. Di quella porta era un uccello il guardiano,
Che nacque senza padre né madre.
Quando è vecchio, in un fuoco si ritira
Da se stesso rinasce e riappare.

75. *Fenice* ha nome, come dice il libro;
Non scomparirà finché il mondo non finisce.
Quando è vecchio, in un fuoco si brucia,

Da se stesso rinasce e si alimenta. 300

76. E quell'uccello che era il portiere,
Significa amore leale.
Chi i propri sentimenti non vuole svelare a nessuno,
Da se stesso si conforta e fa giustizia. 304

77. Venni alla porta, volevo entrare là dentro;
Era chiusa, bussai per farmi aprire.
Era chiusa, non volevo trattenermi così a lungo;
Scossi l'anello che era fatto di pensieri. 308

78. Quando il portiere udì scuotere l'anello,
Comprese molto bene che era un suono di chiamata.
Venne alla porta e disse che ero il benvenuto.
«Volete entrare, amico, in questo castello?» 312

79. «Vi voglio entrare, se voi me lo permettete»
«Lo permetto certamente, se voi indovinate
Chi può essere che è nato senza madre.
Se voi lo dite, allora saprò che voi amate». 316

80. «Ti chiedo di poter entrare. Se in qualcosa sbaglio
E cioè mi esprimo con un po' di fatica
O se non lo dico, dite pure che valgo poco:
Di te stesso parla l'indovinello. 320

81. Ti conosco bene, giacché *Fenice* hai nome;
Padre e madre non hai avuto prima, se non te stesso.
Sulla tua nascita non mi dilungherò.
Apri la porta, non cerco pretesto di contesa». 324

82. «Certamente – disse – io non cercherò pretesto di contesa.
Avete indovinato ciò che vi domandai.

v. 323: Letteralmente: "Sulla tua nascita non farò un lungo sermone"

Siete un uomo saggio; da questo momento vi servirò.
Entrate qua dentro; nel palazzo vi lascerò».

83. Aprì la porta ed entrai là dentro.
Giunsi al palazzo che era fatto con grande ingegno.
Se possedessi la conoscenza di tutti,
Lo stesso non saprei dire quanto era bello.

84. Secondo come è stata la mia impressione,
Vi voglio raccontare com'era fatto e fornito,
E con quali cose era costruito.
I dodici mesi vi erano tutti disposti.

85. Gennaio, febbraio, marzo e aprile e maggio,
E tutti gli altri che ormai potrei nominare
Questi sostenevano con forza il palazzo;
Su tali pilastri era appoggiato e costruito.

86. Dalla parte destra stavano i mesi estivi,
Con numerosi fiori vestiti e agghindati;
Chiunque li vedesse, se già non aveva amato
Certo non avrebbe potuto che amare a suo piacimento.

87. E a sinistra avevano il loro posto
I mesi d'inverno e freddo e tramontana;
Non c'è nessuna cosa, per quanto sia di natura calda,
Che fredda non diventi, se verso di loro è orientata.

88. Di questo palazzo, di cui mi udite raccontare,
I dodici mesi erano i pilastri,
I pavimenti furono fatti di amare dolcemente,
E le panche di servire e donare.

89. La travatura e tutte le traverse
Di umiltà e di dolce ragione.

Il tetto di amore furtivo
Che nessuno conosce, tranne lui o lei.

90. Di che cosa era fatto io non vi potrei dire.
A ciò che io dico non credo che nessuno crederebbe
Eppure può essere certamente che in sogno lo abbia visto.
Andai nella sala, dove c'era molta gioia.

91. Là dentro trovai un numeroso gruppo
Di giovani nobili; ognuno con la sua amica;
Ciascuno si dilettava con giochi di destrezza;
Scacchi e tavole erano l'occupazione.

92. Ogni giovinetto con la sua amica giocava
Agli scacchi, alle tavole; chi contro il suo pari vinceva
Altra ricompensa né denaro otteneva,
Eccetto solamente che un bacio ne ricavava.

93. Quando arrivai laggiù e fui ricevuto,
Fui molto amato da tutti e tenuto caro.
Non ce ne fu uno che non mi porgesse il saluto;
Tutti dissero: «Benvenuto!»

94. Per amor mio interruppero il gioco
Si unirono a me per divertirsi
Accanto a me sul pilastro più vicino
Ci siamo seduti per procurarci diletto.

95. Raccontai loro tutto del mio errare:
Come persi la mia amica a causa del serpente,
E il soccorso che mi offrì in questo modo
Il Dio d'amore, cui appartiene molta gioia.

v. 361: Letteralmente: "Là dentro trovai un numeroso nobile gruppo/ di giovani"
v. 367: Letteralmente: "Altra ricompensa né altro denaro ne otteneva"

96. Quelli risposero: «Avete torto se ne dubitate.
State tranquillo, domani l'avrete di nuovo.
Non siate triste; qualsiasi cosa sia, cantate per noi.
Questo è il nostro feudo; questo il tributo che ci dovete».

97. Signori – feci io – questo è un bellissimo tributo.
È un gran fellone colui che si lamenta troppo.
Canterò; cantare non mi piace
Giacché per la mia amica sento alquanta pena».

98. «Ben detto!», fecero tutti i baroni,
Le dame, le fanciulle, tutti gli abitanti della casa
Tacquero tutti per sentire la mia canzone,
E io dissi loro, ascoltate il componimento:

99. «Nel mese di maggio quando la rosa è fiorita,
Cantano gli uccelli; il vento è dolce e puro.
Non esiste fanciullo che abbia una vita tanto buona
Che non gli sia bello, se ha un'amica leale

100. Per me lo dico, io amo una fanciulla,
Mai con i miei occhi non ne vidi di più bella.
Non me lo dimentico, anzi me lo ricordo tutti i giorni,
Mi ha preso il cuore sulla mammella.

101. E sappiate bene che per le sue grandi dolcezze,
Sopra ogni creatura, l'amerò per sempre.
Decisamente (questo) inganno mi ha provocato un grande dolore
A meno che per il suo bene non mi tenga come amante.

---

v. 390: Letteralmente: "Le dame, le fanciulle, tutti quelli della casa"

v. 403: (*questo) inganno*, ovvero l'amore

GD VII, 420: *le sien*, son bien; DMF: *Tenir à*: 1. Idée d'adhérence, de fixation; 2. (au fig.) idée d'attachement à qqn ou à qqc; 3. Idée de dépendance; GDC X, 752: *tenir à*, considérer; DÉCT: [idée de stabilité] *Tenir aucun* + attribut de l'obj. (adv. Ou prép + sust.); *Ne me tient a amors* potrebbe essere un equivalente di *vous tienc a ami* (v. 186)

102. Ma ora la prego, la bella creatura,
Che, per sua concessione, ella di me abbia cura
Così come credo, se ella è così dura
Nei miei confronti, ciò provoca grande sofferenza.

103. La canzone che ho composto se ne andrà
E senza inganno alla mia amica dirà
Che mi possiede poiché mi ha nella sua prigione
A lei appartengo e non so se mi amerà».

104. Con queste parole fu terminata la mia canzone.
Da tutti fu molto apprezzata e lodata
Non c'era nessuno che per quanto amasse in segreto
La canzone non gli facesse spesso mutare il pensiero.

105. Quando ebbi detto ciò, là non volevo più rimanere.
Una fanciulla mi prese per la mano destra.
«Signore, disse, venite a vedere la nostra dimora»
In una camera entrammo a sinistra.

106. Quella era la camera del Dio d'amore.
Là c'era il suo letto, là era dove tornava;
Là vidi due faretre appese a dei fiori
E al di sopra pendeva l'arco di amore.

107. In una delle faretre, quella che pendeva più in basso,
C'erano saette. Le punte sono di metallo;
Sono di piombo; chi ne è ferito malamente
Non amerà in questo secolo mortale.

108. Nell'altra faretra, appesa ingegnosamente,
C'erano saette. Le punte sono d'oro fino;
Sono di piombo; alla sera o al mattino

v. 429: la prima metà del verso sembra essere stato trascritto per errore dal copista sull'impronta della quartina precedente; in *Venus la deesse d'amor,* vv. 995-6:

Amore rende quelli sottomessi alla sua volontà. 432

109. Quando il Dio d'amore va a divertirsi
Chiunque voglia colpire con questi dardi,
Contro i suoi dardi nessuno può lottare.
Uno fa odiare e l'altro fa amare. 436

110. Fuori della camera ci avviammo mano nella mano;
Fuori della sala uscimmo all'esterno.
Là trovammo, e non molto lontano,
Un prato erboso esteso su una piana. 440

111. Nel mezzo di quel prato c'era un albero molto bello.
Vi cantavano uccelli di vari tipi;
Ai piedi dell'albero, all'ombra di un ramo,
C'era la tomba di un nobile giovane. 444

112. Vi erano uccelli: per l'anima del signore
Che là riposava cantano del vero amore.
Quando hanno fame, ciascuno bacia un fiore;
Così non avranno più fame né sete quel giorno. 448

113. «Gentile fanciulla, feci io, ora dimmi
Quel damigello che qui è seppellito,
Che uomo fu mentre era in vita?»
«Signore, disse lei, è stato una volta mio amico. 452

114. Fu un uomo nobile, ed era figlio di re.
Per la mia bellezza mi amò, così come io credo»
«Come morì?» «Fu ucciso a causa mia»
«A causa vostra? Come? Chi lo fece e perché?» 456

115. Ella mi racconta piangendo semplicemente

"Qui en ert navres al soir et al matin,
Ce fait amors torner a sa [maniere] enclin."

Del suo amico che amava onestamente:
«Signore, disse lei, io l'amai veramente,
Spesso mi dissero i miei parenti:

116. "Folle fanciulla, lascia stare il tuo amore,
Non ti prenderà per moglie né per sposa.
In questo paese è venuto per combattere;
Quando gli piacerà, se ne vorrà andare".

117. Tanto l'amai tanto più ne fui rimproverata
Egli mi mandò a chiedere senza rumore e di nascosto
Se insieme a lui me ne andavo al suo paese,
Di me avrebbe fatto regina incoronata.

118. E io gli dissi quando parlai con lui:
"Signore, feci io, per amor tuo lo farò.
Stabiliamo un giorno, che io vi nominerò:
Ci muoveremo il primo giorno di maggio.

119. E quella data lontana divenne un tormento per noi
"Partiamo – disse lui – tutti e due al mattino!"
La mattina mi mossi insieme a lui
In nostra compagnia non avemmo cura di nessun altro

120. Tutto un giardino percorremmo a fianco di una valle
E incontrammo un orgoglioso vassallo:
"Amico – disse – datemi qua quel cavallo;
Quella fanciulla non puoi portar via senza danno.

121. A me lascerai sia lei che il cavallo
E se con le armi vuoi disputar(ne) il possesso
Con la mia spada ti taglierò la testa".
"Sire, troppo vi permettete di minacciare – fece egli

122. Villania è dell'uomo che tanto minaccia,

Mai per voi solo non abbandonerò il campo
Se c'è chi fugge, trova chi lo insegue
Tende lo spiedo, il forte scudo imbraccia.

123. Quando vidi cominciare la battaglia per me
Il mio amico armai di un solo bacio
Poi mi andai a sedere all'ombra di un lauro,
Lasciai il mio cavallo vagare liberamente.

124. Il dio d'amore pregai molto dolcemente;
"Sire – dissi io – in nome del tuo comandamento
Se mai ho fatto qualcosa che ti piacesse,
Il mio amico proteggete oggi dal tormento!"

125. A queste parole si sono scontrati;
Con tutta la forza delle lance si sono affrontati.
Tornarono in piedi, come uomini valorosi
Non ce n'era uno che non si fosse fatto male

126. Con le spade d'acciaio cominciarono a colpire
Ma furono disarmati perché combattevano bene
Nessuno dei due riuscì oltraggiare l'altro in nessun modo
Che ambedue sono destinati a soccombere.

127. Quando il mio amico vidi giacere a terra,
Ferito e morto per quella disgraziata circostanza
Più di cento volte con un gesto impetuoso
Gli hi baciato il viso e il mento.

128. "Ahi! Feci io, gioia mia e mio piacere!
Per quale follia, dolce amico, siete morto?
Se io per voi non mi uccido, sarebbe sbagliato",
Più di cento volte svenni sul suo corpo.

129. Dopo molto tempo, quando rinvenni

Vidi arrivare un nobile signore:
Il dio d'amore davanti ai suoi compagni
Cavalcando attraversarono tutta la spianata.

130. Il dio d'amore parlò prima di tutti:
«Bella – fece – perché piangete così tanto?
Se il vostro amico è morto per la sua azione ardita
Nella mia compagnia sceglierete uno dei cento".

131. "Signore, feci io, mai avrò (altro) amico,
Ma questi due corpi fate portar via da qui".
"Molto volentieri; e anche voi, salite a cavallo,
Che insieme a me verrete al campo fiorito".

132. A queste parole montai sul mio destriero
E i cavalieri presero i due cadaveri;
Nel campo fiorito venimmo ad alloggiare
La notte vegliammo per sorvegliare le due salme.

133. La mattina li ha fatti sotterrare
Molto riccamente con preghiere e canti
Là giace uno, serva da ammonimento,
E qui l'altro, che io tanto potei amare.

134. E ancora pregano gli uccelli nel loro linguaggio,
Che Dio ne abbia pietà per sua santissima concessione,
Ora vi ho detto, dolce amico, in fede mia
Come fu ucciso, chi fece ciò, e perché!

135. E ora andiamocene lassù a svagarci
In quella sala dove c'è grande gioia.
Dal momento in cui giunsi qui, mai non avrò tanta gioia
Senza che per il mio amico non abbia il cuore dolente».

136. Quando la fanciulla mi ebbe tutto così raccontato

Tornammo mano nella mano attraverso il prato,
Davanti alla sala giungemmo alla scala;
Prima che nella sala fossimo là dentro entrati,

137. Tutto il giardino guardai verso una valle
E vidi venire un nobile vassallo,
Il dio d'amore. Davanti sul suo cavallo
Teneva la mia amica; ed ella non aveva nessun male.

138. Fui molto contento quando la vidi arrivare
Perché non pensai di vivere mai senza di lei.
Le corsi incontro e la feci scendere.
«Signore, dissi io, ti ringrazio molto

139. Dal momento che la mia amica hai salvato dalla morte,
E mi hai riportato la mia gioia e il mio grande piacere».
«Amico, disse egli, io avrei commesso un gran torto
Se non ti avessi aiutato dal momento che tu credi nel mio potere.

140. Tu mi hai servito e segui i miei comandamenti,
Prima addirittura che tu avessi sette anni»
«Certamente lo devo fare, poiché voi siete potente,
A servirvi non rinuncerò mai».

141. Quando dal cavallo ha fatto scendere la mia amica
E sentii che dalla morte era salva,
Mai più nessun giorno della mia vita
Provai una gioia così grande come quella volta.

142. Per la grande gioia che provai, mi risvegliai
E mi svegliai quando ebbi dormito abbastanza.
Fui molto dispiaciuto che il sogno mi avesse mentito.
Sia quel che sia, sia rivolto al bene.

QUI FINISCE UN SOGNO DEL DIO D'AMORE

GLOSSARIO

REGNO ANIMALE

CHEVAL (vv. 232, 251, 254, 267, 479, 492, 547, 561), CHEVAUS (v. 233), cavallo (<CABALLUS, cfr. FEW II, 8; cfr. DÉCT, GDC IX, 72: *cheval*)

ESPREVIERS (vv. 105, 117), sparviero (<*SPARWARI, cfr. FEW XVII: a.fr. *esprevier*; DÉCT: *esprevier*, *espreviers*)

FENIS (vv. 297, 321), fenice (<PHŒNIX, cfr. FEW VIII, 394; cfr. T-L, DÉCT: *fenis*; GDC X, 393: *phénix*, *fenis* [Roman de la Rose, 16178], *fenisces* [Ruteb.])

GAI (v. 15), GAYS (v. 121), 'garrulus glandarius', ghiandaia (< GAJUS; cfr. FEW IV: a.fr. *jai*, *gai*; pik. *gay*)

LOUSSIGNOT (v. 15), LOUSSIGNOS (vv. 93, 109, 125, 129), 'sylvia luscinia', usignolo (<LUSCINIOLUS; a.fr. *losseignol*, *louseignol,* pik. *lorsigno*, *oursignot*, cfr. FEW V)

MALVIS (vv. 15, 117), 'turdus iliacus', tordo (<MÆW ; a.fr. *malvis*, cfr. FEW XVI; cfr. GDC X: *malvis*, *mauvis*)

SERPENT (vv. 202, 213, 378), serpente, drago (<SERPENS, cfr. FEW XI, 519: a. fr. *serpent*; GDC X, 666, DÉCT: *serpent*)

REGNO VEGETALE

AUBOURS (v. 39), 'cytisus laburnum', maggiociondolo (<LABURNUM, cfr. FEW V: fr. *aubour*, a.fr. *auborc;* GDC VIII: *albor, aubour*)

CYPRÈS (v. 39), 'cyparissus sempervivens', cipresso (<CYPARISSUS, a.fr. *cipres*, n.fr. *cyprès*)

ENTE (vv. 39, 84, 89, 144, 149), albero innestato, albero da frutto (GD III, 251: *ente*, *ante*, *anste*, *empte*)

LORIÉS (v. 38), LORIER (v. 491), 'laurus nobilis', alloro (<LAURUS, a.fr. lorier

PINS (v. 38), pino (<PINUS, cfr. FEW VIII, 550; GDC X, 340, DÉCT: *pin*)

OLIVIERS (v. 39), ulivo, (<OLIVA, cfr. FEW VII; T-L, DMF, TLF, GDC X: *olivier)*

ROSIER (v. 42), roseto o rosa, (GD VII, 241: *rosier*, s. m., jardin rempli de roses)

TUIEL (v. 443), gambo (<*THUTA, cfr. FEW XVII, 407: a.fr. *tuiel*, *tueil*, *tuel*)

PIETRE E ELEMENTI ARCHITETTONICI

BANC (v. 352), panca (<*BANK-, germ., cfr. FEW XV/1, 57; GDC VIII, 282, DÉCT: *banc*)

CHAUC (v. 51), calce, (<CALX, apik. *cauche;* GDC IX, 30: *chals*, *chauz*, *cauc*, *chaus*)

COUVRETURE (v. 355), copertura, tetto (<COOPERIRE; a.fr. *couvreture*, *couverture*, cfr. FEW II, 1142; GD II, 351, GDC IX, 235: *couvreture*, *couverture*)

ESTACES (vv. 55, 56, 279), colonna, (<*STAKKA, a.fr. *estache*, pik. *estake*; GD III, 586: *estache, estaiche, estace, estage, estaque, estacque, estacke, astache, estake, asteche, astaiche, aistache, ostache, estracque, stache, stake*)

ESTIEL (v. 285), stipite (<*STALO, cfr. FEW XVII, 211: pik. *estiel*, apik. *estele*)

FLAIAUS (v. 289) barra di ferro che serve a chiudere i battenti della porta (<FLAGELLUM, cfr. FEW III, 595: apik. *flaiaus*)

HUIS (v. 289), porta d'ingresso di una casa (<OSTIUM, cfr. FEW VI, 437; GD IV, 523: *huis*, *huys*, *huyx*, *uis*)

KIVIRON (v. 353), traverse, capriate (<*CAPREUS, cfr. FEW II, 306; GDC IX, 77: *chevron*, *keivron*, *kieviron*)

LATEÜRE (v. 353), travatura (cfr. GD VI, 735: *lateure*)

PAVÉS (vv. 46, 351), pavimento (<PAVIRE, cfr. FEW VIII, 82)

PERRON (vv. 256, 257), scalinata di pietra, (<PETRA, cfr. FEW VIII, 313; cfr. GD VI, 110: *perron*, *-un*, *peron*, *perom*, *pierron*, *petron*). Il termine aprov. *peiro* in *Celeis cui am de cor et de saber* di Guiraut de Calanson (V, 33) pone non pochi problem di traduzione a M.G. Capusso in CAPUSSO 1989, come si evince dalla nota (h), pp. 42-43. Infatti, "«scalinata», «scalone» e simili non danno che un'idea parziale del *p.*, sia medievalmente che modernamente inteso, dato che esso risulta constare di due elementi distinti per quanto strettamente interrelati": i gradini di accesso al palazzo, il cui ingresso è sopraelevato per ragioni di sicurezza e di prestigio, che portano a una piattaforma in pietra, una sorta di patio.

PILER(s) (vv. 268, 340), PYLER (v. 350, 375), pilastro (<*PILARE, cfr. FEW VIII, 492; GDC X, 338, n°2: *pilers*, *pyler*, *pyleir*, *piller*)

PLANKES (v. 278), tavole (<PHALANX, cfr. FEW VIII, 351: apik. *planke*)

PORFIL (v. 50), porfido, (<PORPHYRITES, cfr. FEW IX, 192: a.fr. *porfire*)

SAVELON (v. 51), terreno sabbioso, sabbia, (<SABULO, a. fr. *sablun*, *sablon*; apik. *savlon*, *savelon*, *savellon*, *savelong*, cfr. FEW XI, 12)

SIERE (v. 289), serratura (<SERARE, cfr. FEW XI, 497; GDC X, 668: *serrure*, *sierure*, *serreure*, *sarrure*)

YVOIRE (v. 50), avorio, (<EBOREUS, cfr. FEW III, 199; GDC X, 34: *yvoire*, *yvuire*, *ivuire*, *ivere*, *iviere*, *ivire*, *isvoire*…)

ABBIGLIAMENTO

ANELET (v. 159), dim. anel, anellino (<ANELLUS, cfr. FEW XXIV, 554; GDC VIII, 121: *anelet*)

BLIAUT (v. 158), tunica: GD I, 662: *bliaut*, *blyaut*, *bliaud*). LUNDQUIST 1950, pp. 14-16: "Le bliaut des femmes était un habit très elegant porté à la Cour par les dames de la noblesse. Il était d'une coupe très recherché et se composait d'un long corsage étroit et lace (*li cors*) et

d'une longue jupe traînante, très ample, et cousue au corsage sur les hanches. Les manches du bliaut étaient tantôt longues et étroites comme celles de la chemise, tantôt courtes et amples, laissant paraître les manches de la chemise. […] Le bliaut avait été le vêtement caractéristique des dames de la noblesse féodale, il passa de mode au début du XIII^{e} siècle"

COLERS (v. 238), collo, collare (<COLLARE; a.fr. *coler*: FEW II, 893; GDC IX, 124: *coliers*, *coler;* DÉCT: *coler* = collo dell'armatura)

ESCU (v. 488), scudo (<SCUTUM, cfr. FEW XI, 354: a.fr. *escut*, *escu;* GDC IX, 523, DÉCT*: escu*)

ESTAINS (v.236), ordito (<STAMEN, cfr. XII, 229; GD III, 591: *estain*, *estam*)

FICHE (v. 240), fermaglio, spilla (<*FIGICARE; a.fr. *affiche*, cfr. FEW III, 508). LUNDQUIST 1950, pp. 30-31: "Au XII^{e} et au XIII^{e} siècle l'affiche était une agrafe ou une broche qui fermait le vêtement à l'encolure. […] L'affiche, ètant une broche, n'était pas cousue aux vêtements, mais pouvait être ôtée pour server à attacher autre chose, par exemple une aumônière à la ceinture. […] bien qu'à cette époque on s'en servît surtout dans un but pratique, l'affiche était en même temps considérée comme un bijou, même le plus important des bijoux. On trouve donc l'affiche mentionnée comme ornament, au même titre que les anneaux et les ceintures"

HERMIN (v. 157), ermellino [pelle o pelliccia di] (<ARMENIUS; a.fr. *hermin* cfr. FEW XXV, 274; GD IV, 467: *hermin*, *ermin*, *iermin*)

MANTIEL (v. 235), mantello (<MANTUS; apik. *mantiel*, cfr. FEW VI/1, 272). LUNDQUIST 1950, pp. 17-18: "Le mantel se composait d'une grande pièce d'étoffe coupée en rond avec, au centre, un trou formant encolure circulaire et une fente de l'encolure au bord. […] Fait des matériaux les plus riches, double de fourrure rare er orné de pierres précieuses et d'or, le mantel était un vêtement de grand luxe et la gloire de celui ou celle qui le portrait"

NOIEL (v. 240), fermaglio, fibbia (<*NODELLUS; a.fr. *noel*, *noiel*, *nuel*, *noyel*, cfr. FEW VII, 167; GD V, 513: *noiel*, *noial*, *noyel*, *nouyau*). LUNDQUIST 1950, p. 21: "Le plus important de tous ces bijoux était la broche qui fermait le vêtement à l'encloture. Cette broche s'appelait fermail, nosche ou affiche"

ORGASIN (v. 158), organza (GD V, 633: *orgasin*, *organsin*; GD porta l'esempio del *Fablel dou Dieu d'amors,* vv. 157-58)

PELIÇON (v. 157), pelliccia: (<PELLICEUS; a.fr. *peliçon*, FEW VIII, 162; GD VI, 70, DÉCT: *peliçon*). LUNDQUIST 1950, p. 17: "Entre la chemise et la cotte on pouvait porter un peliçon ou pelisse. C'était un vêtement double de pelletterie que tout le monde portrait pour se garantir contre le froid. On le faisait plus court que la cotte, avec ou sans manches"

PENNE (v. 237), stoffa di seta, stoffa usata come fodera e imbottitura (<PINNA; a.fr. *penne,* FEW VIII, 531)

TASIEL (v. 239), tassello (<TAXILLUS; a.fr. tassel, taisel, tasiel, FEW XIII/1, 137). LUNDQUIST 1950, p. 17: "Les bords [del mantello] en étaient retenus par un cordon ou ganse assez épais (*les ataches*), que l'on faisait passer à travers des plaques d'or ou autre metal précieux, une de chaque côté. Ces plaques se nommait les tassels. Le cordon glissait dans les tassels de manière à pouvoir fermer ou ouvrir à volonté le mantel".

GIOCHI

ESQUIÉS (vv. 364, 366), gioco degli scacchi (<SAH, pers.ar., cfr. FEW XIX, 166: a.fr. *eschas* pl.: GDC IX, 513: *eschecs*, *ekies*)

TABLES (vv. 364, 366), un altro gioco da tavola spesso associato al gioco degli scacchi, simile al moderno backgammon. Costituito da una base quadrata, divisa in quattro quarti; ogni quarto ha poi sei posizioni su cui mettere le pedine; i giocatori avanzano tirando i dadi. Nel *Libro delas tablas,* Alfonso X El Sabio (ms. T-I-6. Biblioteca del Monasterio de El Escorial, fol. 72r-80r, 1283) raccoglie ben quindici *juegos de tablas* (BASULTO E CAMÚÑEZ 2011). Verdon include il gioco delle tavole, "o tric-trac" (VERDON 2004, p. 196) nei passatempi da fare "al coperto", insieme ai dadi e agli scacchi

HAHATIE (v. 364), sfida, (<*HATJAN, cfr. FEW XVI, 179: a.fr. *ahatie*)

BIBLIOGRAFIA

STRUMENTI BIBLIOGRAFICI, MULTIMEDIALI E DIZIONARI

BOSSUAT 1951 = R. Bossuat, *Manuel bibliographique de la littérature française du Moyen Âge*, Melun, Librairie d'Argences (Bibliothèque elzévirienne. Nouvelle série. Études et documents), 1951

BOSSUAT 1955 = R. Bossuat, *Manuel bibliographique de la littérature française du Moyen Âge. Supplément (1949-1953)*, avec le concours de J. Monfrin, Paris, Librairie d'Argences (Bibliothèque elzévirienne. Nouvelle série: Études et documents), 1955

BOSSUAT 1961 = R. Bossuat, *Manuel bibliographique de la littérature française du Moyen Âge. Second supplément (1954-1960)*, avec le concours de J. Monfrin, Melun, Librairie d'Argences (Bibliothèque elzévirienne. Nouvelle série: Études et documents), 1961

BUSBY 2002 = K. Busby, *Codex and Context. Reading Old French Verse Narrative in Manuscript*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2002, voll. 2

DI GIROLAMO 1994 = C. Di Girolamo (a cura di), *La letteratura romanza medievale. Una storia per generi*, Bologna, il Mulino, 1994

GARAVELLI 2010 = B. Mortara Garavelli, *Il parlar figurato. Manualetto di figure retoriche,* Bari, Laterza, 2010

JAUSS 1968 = H. R. Jauss, *La littérature didactique, allégorique et satirique,* Winter, Heidelberg, 1968-70, in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg, Winter, 1968

LÅNGFORS 1971 = A. Långfors, *Les incipit des poèmes français antérieurs au XVI^e^ siècle. Répertoire bibliographique établi a l'aide de notes de M. Paul Meyer,* Paris, Ed. Champion, 1971

LEPAGE 1975 = Y.-G. Lepage, *Un recueil français de la fin du XIIIe siècle (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 1553),* in *Scriptorium*, Tome 29 n°1 (1975). pp. 23-46

VIELLIARD E MONFRIN 1991 = F. Vielliard et J. Monfrin, *Manuel bibliographique de la littérature française du Moyen Âge de Robert Bossuat. Troisième supplément (1960-1980)*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1986-1991

GDC = F. Godefroy, *Complement du Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialects du IX^e siècle au XV^e siècle*,1895-1902

GD = F. Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialects du IX^e siècle au XV^e siècle, Composé d'après le dépouillement de tous les plus importants documents manuscrits ou imprimés*, voll. 10, Paris, Vieweg, 1880-95

GDL = F. Godefroy, J. Bonnard, A. Salmon, *Lexique de l'ancien français,* Paris Leipzig, Welter, 1901. (Riedizione a cura di J. Bonnard e A. Salmon, Paris, Champion, 1976)

L.-T. = E. Lommatzsch e A. Tobler, Altfranzösisches Wörterbuch, Berlin Wiesbaden, Steiner

CORPUS DES TROUBADOURS: https://trobadors.iec.cat

DÉCT = *Dictionnaire Électronique de Chrétien de troyes*: http://www.atilf.fr/dect

DÉLF = *Dictionnaire étymologique de l'ancien français*: http://www.deaf-page.de/index.php

DMF = *Dictionnaire du Moyen Français* (1330-1500): http://www.atilf.fr/dmf

FEW = *Französisches Etymologisches Wörterbuch*: http://apps.atilf.fr/lecteurFEW

HYPERCODEX: http://latlntic.unige.ch/~nerima/hypercodex/

MS. 1553: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454669r/f1044.item

EDIZIONI DEI TESTI ALLEGORICO-DIDATTICI

Per le edizioni dei testi *Le Concile de Remiremont*, *Phyllis et Flora*, *Le Jugement d'amours* (ms. A-B-C-E; ms. D), *Le geste de Blancheflour et Florance*, *Mélior et Ydoine*, *Le Fablel dou Dieu d'Amors*: OULMONT 1911 = C. Oulmont, *Les débats du clerc et du chevalier dans la littérature poétique du moyen âge. Étude historique et littéraire suivie de l'édition critique des textes*, Paris, Librairie Honoré Champion, éditeur, 1911 – (ristampa Genève Slatkine 1974)

LE FABLEL DOU DIEU D'AMORS

JUBINAL 1834 = A. Jubinal, *Li Fablel Dou Dieu d'Amours,* 1834

LECOMPTE 1910 = C. Lecompte, *Le Fablel dou Dieu d'amors*, in *Modern Philology,* 8 luglio 1910, p. 63-86

PHYLLIS ET FLORA (CANZONE N. 92 – CARMINA BURANA)

ROSSI 1991 = P. Rossi (a cura di), *Carmina Burana*, Milano, Bompiani, 1991

JUGEMENT D'AMOURS (MS. D)

GIANNI 2003 = L. Gianni in *Una versione rimaneggiata del* Jugement d'Amour *(Paris, BnF, ms. fr. 795). Edizione critica*, tesi di laurea dell'Università di Pisa, 2009

HUÉLINE ET AIGLANTINE

CAPUSSO 2007 = M. G. Capusso, *Una redazione incompleta del* Jugement d'amour: Huéline et Aiglantine, in *Studi mediolatini e volgari*, vol. LIII, 2007, pp. 133-179

FLORENÇA ET BLANCHEFLOR

FELETTO 2016 = L. Feletto, Florença e Blancheflor. *Edizione e traduzione della redazione franco-italiana del* "Jugement d'Amour", tesi di laurea magistrale 2015/16, Università di Padova

PANNOCCHIA 2004 = O. Pannocchia, *La redazione franco-italiana del* Jugement d'Amour. *(Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, ms. Ashb. 123) Edizione critica*, tesi di laurea presso Università degli Studi di Pisa, a.a. 2003-4

EN GUILLEM DE SAINT-DESLIER, VOSTRA SEMBLANZA

SAKARI 1956 = A. Sakari, *Poésies du troubadour Guillem de Saint-Didier,* Helsinki, Société de néophilologie, 1956

CELEIS CUI AM DE COR ET DE SABER

CAPUSSO 1989 = M. G. Capusso, *L'*Exposition *di Guiraut Riquier sulla canzone allegorica di Guiraut de Calanson 'Celeis cui am de cor e de saber*', Pisa, Pacini, 1989

LA CORT D'AMOR

BARDELL 2002 = M. Bardell, La Cort d'Amor. *A Critical Edition,* European Humanities Research Centre, University of Oxford, 2002

JONES 1977 = L. E. Jones, *The* Cort d'Amor. *A thirteenth-century allegorical art of love,* North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, U.N.C. Dep. Of Romance Language, 1977

IL CHASTEL D'AMORS

THOMAS 1889 = A. Thomas, Chastel d'Amors. *Fragments d'un poème provençal.* In: *Annales du Midi: revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, Tome 1, N°2 (1889), pp. 183-196

LA NOVELLA ALLEGORICA DI PEIRE GUILHEM

CAPUSSO 1997 = M. G. Capusso, *La novella allegorica di Peire Guilhem,* in *Studi mediolatini e volgari*, vol. XLIII, Pisa, Pacini, 1997, pp. 35-130

DE VÉNUS, LA DÉESSE D'AMOR

FOERSTER 1880 = W. Foerster, *De Venus la deesse d'amor*, altfranzösisches Minnegedicht aus dem XIII. Jahrhundert nach der Handschrift B. L. F. 283 der

Arsenalbibliothek in Paris zum ersten Male herausgebgeen, Bonn, Max Cohen und Sohn (Fr. Cohen), 1880

ALTRI TESTI

CAPPELLANO 1980 = G. Ruffini (a cura di), Andrea Cappellano, *De Amore,* Milano*,* Guanda Editore, 1980

CHAUCER 2000 = P. Boitani (a cura di), Geoffrey Chaucer, *Opere*, vol. I, Torino, Giulio Einaudi, 2000

CLIGÈS 1994 = Chrétien de Troyes, *Cligès*. *Édition critique du manuscrit B.N.fr. 12560*, traduction et notes par Charles Méla et Olivier Collet, Introduction par Charles Méla, Paris, Librarie Générale Française, 1994

DOUTREPONT 1890 = A. Doutrepont, *La Clef d'amors. Texte critique avec introduction, appendice et glossaire*, Halle, Max Niemeyer, 1890

FARAL 1919 = E. Faral, Gautier d'Aupais. *Poème courtois du 13^{e} siècle*, Paris, Champion, 1919

FILOSINI 2014 = S. Filosini (a cura di), Sidonio Apollinaire, *Epitalamio per Ruricio e Iberia. Edizione, traduzione e commento*, Turnhout, Brepols Publishers, 2014

KELLER 1908 = W. Keller, *Das Sirventes* Fadet Joglar *Des Guiraut Von Calanso*, in *Romanische Forschungen*, vol. 22, no. 1 (1908), pp. 99–238

LANCILLOTTO 2004 = P. G. Beltrami (a cura di), *Chrétien de Troyes, Il Cavaliere della carretta (Lancillotto)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004

LÅNGFORS 1918 = A. Långfors, Dou vrai chiment d'amours. *Une nouvelle source de* Vénus la déesse d'Amor, in «Romania» 45 (1918), pp. 205-219

MORINI 1996 = L. Morini (a cura di), *Bestiari medioevali,* Torino, Giulio Einaudi editore, 1996

ORPHEY 1995 = A. Laskaya e E. Salisbury, *The Middle English Breton Lays*, Kalamazoo, Michigan Medieval Institute Publications, 1995

ORPHEY 2016 = R. Scott-Robinson, *Sir Orfeo*, *fourteenth century Middle English Breton lai, based upon the Ancient Greek myth of Orpheus. Translated and retold in Modern English prose,* 2016

TYSSENS 1971 = M. Tyssens, *An avril au tens pascour,* in *Mélanges de philologie romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière,* vol. II, Soledi-Liège, 1971, pp. 589-603

VARVARO 1960 = A. Varvaro (a cura di), *Rigaut de Berbezilh, Liriche*, Bari, Adriatica editrice, 1960

ZAMBON 1987 = F. Zambon (a cura di), *Il Bestiario d'amore di Richard de Fournival*, Parma, Pratiche editrice, 1987

STUDI CRITICI

BARTSCH 1870 = K. Bartsch, *Romances et pastourelles françaises des XII^e^ et XIII^e^ siècles*, Leipzig, Vogel, 1870

BASULTO E CAMÚÑEZ 2011 = J. Basulto y J. A. Camúñez, El Libro de las tablas *de Alfonso X El Sabio*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2011

BATTAGLIA 1959 = S. Battaglia, *La tradizione di Ovidio nel Medioevo,* in *Filologia Romanza* VI, 1959, pp. 185-224

BISANTI 2008 = A. Bisanti, *L'*Altercatio Phyllidi et Flore (Carmina Burana 92) *tra tradizione e innovazione*, in *Pan*, 24 (2008), pp. 197-222

BOULTON 1993 = M. Boulton, *The Song in the Story. Lyric insertions in French Narrative Fiction*, 1200-1400, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1993

BRAET 1974 = H. Braet, *Visio Amoris. Genèse et signification d'un thème de la poésie provençale*, in *Mélanges d'histoire littéraire, de linguistique et de philologie romanes offerts à Charles Rostaing*, Association des romanistes de l'Univérsité de Liège, Liège, 1974, pp. 89-99

BRAET 1985 = H. Braet, *Rêve, réalité, écriture. Du référentiel à la sui-référence,* in Tullio Gregory (a cura di), *I sogni nel Medioevo. Seminario internazionale, Roma 2-4 ottobre 1983*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985

CAPUSSO 1987 = M. G. Capusso, *Le tre frecce d'amore nella canzone allegorica di Guiraut de Calanson* Celeis cui am de cor e de saber, in *Actes du I^er^ Congrès International de* l'A.I.E.O., London, Westfield College, 1987, pp.157-170

CAPUSSO 2005 = M. G. Capusso, *La foresta degli amanti. Echi e rifrazioni dell'immaginario medievale nel "salut"* Destret d'emors mi clam a vos *(codice catalano F),* «Il confronto letterario» n°43 (2005) I, Anno XXII – Nuova serie, pp. 7-23

CAPUSSO 2015 = M. G. Capusso, *Architettura narrativa, didattica cortese e percorsi intertestuali nella novella allegorica di Peire Guilhem*, in *La construcció d'identitats imaginades. Literatura medieval i ideologia*, J. Acebrón, I. Grifoll, F. Sabaté (a cura di), Lleida, Pagès, 2015, pp. 217-243

CARMONA 1997 = F. Carmona, *Narrativa lírica o lírica narrativa. Las inserciones líricas en los relatos del siglo XIII*, «Revista de Filología Románica» 14, vol. II (1997), pp. 71-83

CLARK E MCMUNN 1989 = W. B. Clark e M. T. McMunn (a cura di), *Beasts and birds of the Middle Ages. The bestiary and its legacy*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press,1989

COLLET 2007 = O. Collet, *Du «manuscrit de jongleur» au «recueil aristocratique»: réflexions sur les premières anthologies françaises*, in «Le Moyen Age» 113, Liège, De Boeck Supérieur, 2007, p. 481-499

COLLET 2008 = O. Collet, *«Textes de circonstance» et «raccords» dans les manuscripts vernaculaires: les enseignements de quelques recueils des XIIIe-XIVe siècle*, in *Quant l'ung amy pour l'autre veille. Mélanges de moyen français offerts à Claude Thiry*, Texte, Codex & Contexte, vol. V, Turnhout, Brepols, pp. 299-312

CORBELLARI E TILLIETTE 2007 = A. Corbellari et J.-Y. Tilliette (a cura di), *Le rêve médiéval. Études littéraires réunies*, Genève, Droz, 2007

CRESPO 1997 = R. Crespo, *Gautier d'Aupais fonte di* De Venus la deesse d'amor, in *Literatur: Geschichte und Verstehen. Eestschrift für Ulrich Mölk*, herausgegeben von H. Hudde und U, Heidelberg, Schöning, 1997, pp. 287-295

CURTIUS 1992 = E. R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino,* a cura di Roberto Antonelli, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia editrice, 1992

D'AGATA D'OTTAVI 1992 = S. D'Agata D'Ottavi, *Il sogno e il libro. La mise en abyme nei poemi onirici di Chaucer*, Roma, Bulzoni editore, 1992

DÄLLENBACH 1977 = L. Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977

DE MARTINO E GUGLIELMETTI 2015 = G. De Martino e R. Guglielmetti, *Il volgarizzamento oitanico della* Navigatio Brendani *nel ms. Paris, BNF, fr. 1553 e il suo modello latino,* in *Carte Romanze. Rivista di Filologia e Linguistica Romanze dalle Origini al Rinascimento*, diretta da Anna Cornagliotti, Alfonso D'Agostino e Matteo Milani, Anno 3/1 (2015), pp. 107-126

DI FEBO 2002 = M. di Febo (a cura di), *L'Amante prigioniero*, Torino, Edizioni dell'Orso, 2002

DRESSLER 1907 = A. Dressler, *Der Einfluß des altfranzösischen* Eneas-Romanes *auf die altfranzösische Litteratur*, Borna-Leipzig, R. Noske, 1907, pp. 111-114

ECKARD 1999 = G. Eckard, Li oiseaus dit en son latin. *Chant et langage des oiseaux dans trois nouvelles courtoises du Moyen Âge français*, in «Critica del testo» II/2 (1999), pp. 677-693

FARAL 1913 = E. Faral, *Les débat du clerc et du chevalier dans la littérature des XII^e^ et XIII^e^ siècles,* in *Recherches Sur Les Sources Latines Des Contes Et Romans Courtois Du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1913, p. 191-307 – (ristampa 1976)

FARAL 1962 = E. Faral, *Les Arts poétiques du XII^e^ et du XIII^e^ siècle,* Paris, Champion, 1962

FLETCHER 1968 = A. Fletcher, *Allegoria: teoria di un modo simbolico*, Roma, Lerici editore, 1968

FRAPPIER 1959 = J. Frappier, *Vues sur les conceptions courtoises dans les littératures d'oc et d'oïl au XII^e^ siècle,* in *Cahiers de civilisation médiévale* n°6 (1959), pp. 135-56

GALLY 1996 = M. Gally, *Variations sur le «locus amœnus»*, «Poétique» n°106 (1996), 161-177

GRAF 1965 = A. Graf, *Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo,* vol. I, Bologna, Arnaldo Forni editore, 1965, pp. 1-157

GRIMALDI 2012 = M. Grimaldi, *Allegoria in versi*, Bologna, Il Mulino, 2012

GRIMALDI 2013 = M. Grimaldi, *La descrizione di Amore dai trovatori a Guittone*, in «Romania» 131, 2013, pp. 200-13

GROSSEL 1995 = M.-G. Grossel, *"Savoir aimer, savoir le dire", notes sur les* Débats du clerc et du chevalier, in *Le clerc au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presse Universitaire de Provence, 1995, pp. 278-293

GULLBERG 1876 = G. Gullberg, *Deux lais du XIIIe siècle publiés d'après les manuscrits de la Bibliothèque nationale de Paris,* Westin Kalmar, 1876

HAURÉAU 1893 = J.-B. Hauréau, *Notices et extraits de quelques manuscrits de la Bibliothèque Nationale,* vol. 6, p. 288, Paris Klincksieck, 1893

HUET 1893 = G. Huet, *Sur l'origine du poème de Phyllide et Flora*, in «Romania» 22 (1893), pp. 536-41

I SOGNI NEL MEDIOEVO 1985 = T. Gregory (a cura di), *I sogni nel Medioevo. Seminario internazionale, Roma 2-4 ottobre 1983*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985

INFURNA 1999 = M. Infurna, *Intertestualità e "mise en abyme",* in *Lo spazio letterario del Medioevo, vol. 2: Il Medioevo volgare*, Roma, Salerno, 1999, pp. 423-457

JAUSS 1962 = H. R. Jauss, *Génèse de la poésie allégorique française au Moyen Age (de 1180 à 1240)*, in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters,* Heidelberg, Winter, 1962, pp. 5-55

JAUSS 1964 = H. R. Jauss, *La Trasformation de la forme allégorique entre 1180 et 1240: d'Alain de Lille à Guillaume de Lorris,* in *L'Humanisme médiéval dans les littératures romanes du XII^e^ au XIV^e^ siècle*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1964

JEANROY 1969 = A. Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge. Études de littérature française et comparée*, Paris, Librairie Honoré Champion Éditeur, 1969

JOHANNEAU 1834 = E. Johanneau, *Le Fablel dou Dieu d'Amors,* in *Journal grammatical et didactique de la langue française de la Société grammaticale de Paris,* Paris, C.-L. Marle editeur, 1834

JONES 1986 = L. E. Jones, *Lo* saber *et les quatres allégories occitanes*, in *Studia Occitanica. In memoriam Paul Remy*, vol. II, Kalamazoo, Michigan, Medieval Institute Publications, 1986, pp. 81-92

JUNG 1971 = M.-R. Jung, *Études sur le poème allégorique en France au moyen âge,* Berne, Francke, 1971

KRUGER 1996 = S. F. Kruger, *Il sogno nel Medioevo*, Milano, Vita e Pensiero, 1996

LADD 1977 = A. P. Ladd, *Lyric Insertions in Thirteenth-Century French Narrative*, Ph.D.Diss., Yale University, 1977

LANGLOIS 1891 = E. Langlois, *Origines et sources du* Roman de la rose, Paris, Ernest Thorin éditeur, 1891 – (ristampa Ginevra, Slatkine Reprints, 1973)

LANGLOIS CH.V. 1892 = Ch.V. Langlois, *La littérature goliardique*, in «Revue Bleue» 50 (1892)

LAURENT 2007 = F. Laurent, *Les inserctions lyriques dans les romans en vers du XIII^e^ siècle*, thèse doctorale, Université de Limoges, Centre de Recherche Sémiotique, 2007

LECCO 2004 = M. Lecco, *Il* King of Fairy *e Andrea Cappellano. Quellenforschung e intertestualità nel* Lay d'Orphey, «Mediaevalia» 25/I (2004), pp. 67-84

LECCO 2006 = M. Lecco (a cura di), *Studi sul* De Amore di Andrea Cappellano e sulla su*a posterità volgare*, in *L'Immagine riflessa. Testi, società, culture*, n°2 (2006), in particolare Massimiliano De Conca, *Andrea Cappellano e la trattatistica amorosa in volgare del XIII secolo: motivi sociali, storici e culturali*, pp. 67-94

LECCO 2012 = M. Lecco (a cura di), *Il Lai del Trotto* (Lai du Trot*) con uno studio sulla tradizione del motivo*, Genova, De Ferrari Editore, 2012

LECOUTEUX 1993 = C. Lecouteux, *Les monstres dans la pensée médiévale européenne,* Paris, Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, 1993

LECOY 1938 = F. Lecoy, *Recherches sur le* Libro de Buen Amor *de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita*, Paris, Droz, 1938

LEJEUNE 1935 = R. Lejeune, *L'œuvre de Jean Renart. Contribution à l'étude du genre romanesque au moyen âge*, Paris, Droz-Lieja, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, Fascicule LXI, 1935

LEWIS 1969 = C. S. Lewis, *L'Allegoria d'Amore,* Torino, Einaudi, 1969

LIMENTANI 1980 = A. Limentani, *Effetti di specularità nella narrativa medievale*, in «Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschischte. Cahiérs d'Histoire des Littératures romanes», IV, 1980, pp. 307-321

LUNDQUIST 1950 = E. R. Lundquist, *La mode et son vocabulaire. Quelques termes de la mode féminine au moyen âge suivis dans leur évolution sémantique*, Göteborg, Wettergen et Kerber, 1950

MANDILE 2011 = R. Mandile, *Tra* mirabilia *e miracoli. Paesaggio e natura nella poesialatina tardoantica*, Milano, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2011

MARCHELLO-NIZIA 1985 = C. Marchello-Nizia, *La rhétorique des songes et le songes comme rhétorique dans la littérature française médiéviale,* in Tullio Gregory (a cura di), *I sogni nel Medioevo. Seminario internazionale, Roma 2-4 ottobre 1983*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985

MENENDEZ PIDAL 1976 = R. Menéndez Pidal, Elena y María *(Disputa del clérigo y el caballero). Poesía inédita del siglo XIII*, in «Revista de Filología Española», I, 1914, pp. 52-96

MERITXELL 1999 = S. Meritxell, *La arquitectura del* roman courtois *en verso con inserciones líricas*, Bern/Berlin/Frankfurt a.M./New York/Paris/Wien, Ediciones Universitat Barcelona, Peter Lang, 1999

MERTENS-FONCK 2006 = P. Mertens-Fonck, *Une référence envahissante aux "Débats du clerc et du chevalier" dans les* Contes de Canterbury, in *"Contez me tout", mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Herman Braet*, Leuven, Peeters ed., 2006

MEYER 1884 = P. Meyer, *Périodiques*, «Romania» 13 (1884), pp. 628-629

MEYER 1886 = P. Meyer, *Les manuscrits français de Cambridge – II. Bibliothèque de l'Université*, «Romania» 15 (1986)

MEYER 1908 = P. Meyer, *Notice du ms. 25970 de la Bibliothèque Phillipps (Cheltenham)*, «Romania» 37 (1908), pp. 209-235

MICHEL 1834 = Gibert de Montreuil, *Roman de la violette ou de Gérard de Nevers*, en vers, du XIIIe siècle, publié, pour la première fois, d'après deux manuscrits de la Bibliothèque royale par F. Michel, Paris, Silvestre, 1834

NEILSON 1899 = W. A. Neilson, *The Origins and sources of the Court of Love, Studies and notes in philology and literature* vol. VI, Boston, Gin & Company, 1899

PARIS 1888 = G. Paris, *Les cours d'amour au moyen âge,* in *Journal des Savants*, 1888, pp. 664-675 e pp. 727-736

PARIS 1891 = G. Paris, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*, in *Journal des Savants*, 1891, pp. 674-688

PARIS 1899 = G. Paris, *Les anciennes versions françaises de l'Art d'Aimer et des Remèdes d'Amour d'Ovide,* in *La poésie du moyen âge. Leçons et lectures*. Vol. 1, Paris, Ed. Librairie Hachette, 1899, pp. 189-209

PELEN 1979 = M. M. Pelen, *Form and meaning of the Old French love vision: the* Fableau dou Dieu d'Amors *and Chaucer's* Parliament of Fowls, Journal of Medieval and Renaissance Studies 9 (1979), pp. 277-305

PERON 1986 = G. Peron, *Rolandino da Padova e la tradizione letteraria del castello d'amore*, in *Il castello d'amore. Treviso e la città cortese*, Associazione Tarvisium, Treviso, ed. L. Bortolato, 1986

PIROT 1972 = F. Pirot, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XII^e et XIII^e siècles. Les "sirventes-ensenhamens" de Guerau de Cabrera, Guiraut de Calanson et Bertrand de Paris,* Barcelona, Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, tomo XIV, 1972

RUHE 1974 = D. Ruhe, *Le Dieu d'amour avec son paradis,* Munchen, Fink, 1974

RUSSO 1959 = V. Russo, *«Cavalliers e clercs»*, in *Filologia Romanza* VI, (1959), pp. 305-332

SAKARI 1986 = A. Sakari, *Le* somni *de Guillem de Saint-Didier*, in *Studia Occitanica*, vol. I – *The Troubadours,* Kalamazoo, MI, Medieval Institute publications, (1986), pp. 253-264

SANSONE 1980 = G. E. Sansone, L'allegoria dei tre gradi di amore in una poesia provenzale inedita, in «Romania» 101 (1980), pp. 239-261

SEBENICO 2005 = S. Sebenico, *I mostri dell'Occidente medievale: fonti e diffusione di razze umane mostruose, ibridi ed animali fantastici,* Università degli Studi di Triste, 2005

SERRA 2015 = P. Serra, *In altre parole. Forme dell'allegoria nei testi medioevali,* Milano, Franco Angeli, 2015

SETAIOLI 2010 = A. Setaioli, *La poesia in Petronio*, Sat. 131.8, in *Anabases*, 12 (2010), pp.163-180

STRUBEL 1975 = A. Strubel, *Allegoria in factis et allegoria in verbis*, in «Poétique», n°23 (1975), pp. 342-357

STRUBEL 1989 = A. Strubel, *La Rose, Renart et le Graal. La littérature allégorique en France au XIII^e siècle,* Paris-Geneve, Slatkine, 1989

STRUBEL 2002 = A. Strubel, *Grant sénéfiance à: allégorie et littérature au Moyen Âge,* Paris, Champion, 2002

SYPHERD 1907 = W. O. Sypherd, *Studies in Caucher's* Hous of Fame, pubblicato in versione limitata nel 1907 per la Caucher Society da Kegan Paul, Trench, Trübner & Co.

TAVANI 1964 = G. Tavani, *Il dibattito del chierico e del cavaliere nella tradizione mediolatina e volgare,* in *Romanistisches Jahrbuch,* 15 (1964), pp. 51-84

TAYLOR 1981 = R. Taylor, *The figure of* amor *in the old provençal narrative allegories*, in *COURT AND POET. Selected proceedings of the third congress of the international courtly literature society*, Liverpool, ed. Glyn S. Burgess, Francis Cairns, 1981, pp. 309-317

TETI 2003 = V. Teti (a cura di), *Storia dell'acqua: mondi materiali e universi simbolici*, Roma, Donzelli editore, 2003

TOPSFIELD 1981 = L. T. Topsfield, *Chrétien de Troyes: A Study of the Arthurian Romances*, Cambridge, University Press, 1981

VERDON 2004 = J. Verdon, *Feste e giochi nel Medioevo*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2004

WAHLUND 1900 = C. V. Wahlund, *Die altfranzösische Prosaübersetzung von Brendans Meerfahrt nach der Pariser Hdschr. Nat.-Bibl. fr. 1553, von neuem mit Einleitung, lat. und altfrz. Parallel-Texten, Anmerkungen und Glossar,* Uppsala, 1900

WINDEATT 1982 = B. A. Windeatt, *Chaucer's Dream Poetry: Source and Analogues*, Cambridge – Totowa, New Jersey, D.S. Brewer – Rowman & Littlefield, 1982

ZAMBON 1975 = F. Zambon (a cura di), *Il fisiologo,* Milano, Adelphi, 1975 – (ristampa 1982)

ZAMBON 2000 = F. Zambon, *Romanzo e allegoria nel Medioevo,* Trento, La Finestra, 2000

ZAMBON 2003 = F. Zambon, *L'alfabeto simbolico degli animali,* Roma, Carrocci, 2003

ZAMBON 2005 = F. Zambon, *Il mito della fenice nella poesia romanza del Medioevo,* in Alessandro Grossato e Francesco Zambon, *Il mito della fenice in oriente e occidente,* Venezia, Marsilio editore, 2005, pp. 163-85

ZANNI 2014 = R. Zanni, *Tra* curialitas *e cortesia nel pensiero dantesco. Una ricognizione e una proposta per* DVE. I, XVIII, 4-5, in Carlota Cattermole, Celia de Aldama, Chiara Giordano (a cura di), *Ortodossia ed eterodossia in Dante Alighieri*. Atti del convegno di Madrid 5-7 novembre 2012, Madrid, La Discreta, 2014